BN

MENSILE DI STUDI SUL CINEMA E LO SPETTACOLO

1971 fascicolo 7/8

BIANCO E NERO

SOMMARIO

(Le traduzioni sono di *Maria Fabris*)

Anno XXXII - fascicolo 7/8 luglio-agosto 1971
spedizione in abbonamento postale - gruppo IV

MENSILE

LUGLIO/AGOSTO 1971

7/8

ANNO XXXII

Fascicoli monografici coordinati da

Floris L. Ammannati
Fernaldo Di Giammatteo
Roberto Rossellini

direttore responsabile

Floris L. Ammannati

ogni fascicolo a cura degli studiosi o dei gruppi di studiosi ai quali è affidata la responsabilità della realizzazione

BN EJZENSTEJN E IL FORMALISMO RUSSO

a cura di
Pietro Montani

Segretario di redazione
Franco Mariotti

organizzazione editoriale
Aldo Quinti

direzione redazione:
00173 Roma, via Tuscolana 1524, tel. 742245
amministrazione:
Società Gestioni Editoriali s. a r.l.
00153 Roma, via di San Alberto Magno, 7
abbonamenti:
annuo Italia lire 5.000
estero lire 6.800
semestrale Italia lire 2.500

Autorizzazione n. 5752 24 giugno 1960
Tribunale di Roma.
Tipografia Visigalli-Pasetti arti grafiche Roma

Il rapido e continuo evolversi delle situazioni socio-culturali esige da tutti e da ciascuno una attenta revisione dei programmi, delle tecniche e dei metodi fin qui seguiti, per far corrispondere in modo aderente alla nuova realtà gli strumenti attraverso i quali si opera dando un contributo collegiale e personale al progresso civile ed umano della società contemporanea.
In questa linea si muovono il Centro Sperimentale di Cinematografia e la Cineteca Nazionale e sta muovendosi anche la nostra rivista di studi « Bianco e Nero » che del Centro è strumento, per un servizio culturale di stimolo e di rottura, funzione assolta con alterne vicende da oltre trent'anni.
In coerenza con tale linea direttiva « Bianco e Nero », con questo numero, assume una nuova dimensione passando da rivista formata da saggi, articoli, studi e notizie diverse ad una formula che trasforma ciascun numero in un fascicolo dedicato all'esame di singoli problemi di interesse generale, relativi non solo e non tanto al cinema ed alla televisione considerati sotto l'aspetto estetico-culturale-informativo, ma come tipica fenomenologia della società e della civiltà contemporanea.
Si tratta — non ce lo nascondiamo — di una ricerca e di un esperimento, dei quali ci riserviamo di tirare la fila dopo l'esaurimento di questa « prima serie » di numeri unici, per le necessarie conclusioni sull'iniziativa, contando anche sulla collaborazione e sul contributo degli abbonati e dei lettori attraverso le indicazioni, i suggerimenti ed i giudizi che gli stessi vorranno fornirci.
In questa prima fase, che rappresenta un impegno a dimensioni e finalità multiple, l'attuale Presidenza del Centro, rimanendo invariata la direzione, si è costituita in comitato direttivo e di redazione, a titolo di testimonianza personale e responsabile nei confronti della cultura e del mondo dello spettacolo, e degli abbonati e lettori della rivista.
La precedente redazione composta da Giacomo Gambetti (redattore capo), Guido Cincotti e Aldo Bernardini, ha rinunciato all'incarico fiduciario conferitole dalla Presidenza del Centro e dalla Direzione della rivista, assolto con intelligenza ed impegno per lungo tempo.
Agli amici della redazione uscente e, in particolare a Leonardo Fioravanti che lascia, per suo espresso desiderio, la condirezione della rivista tenuta con scrupolo ed una responsabilità che gli fanno onore, il ringraziamento più vivo e cordiale della Presidenza del Centro e della Direzione di « Bianco e Nero ».

PERCHE' QUESTI MATERIALI

Gli scritti di Ejzenstejn che si presentano in questo numero sono stati selezionati sulla base di due criteri restrittivi: ho voluto limitare la scelta a testi che fossero inediti, e, nella stesso tempo, strettamente teorici.
Il criterio dell'inedito si spiega nei termini dell'informazione corretta: sarebbe stato facile aggiungere ai testi qui raccolti alcuni testi già tradotti, specie in francese, che li integrassero e li completassero, ma ne sarebbe risultato, inevitabilmente, una sorta di florilegio con improbabili (e accademiche) pretese di organicità.
Di fronte alla grande ed eterogenea massa di problemi e interessi culturali (psicanalitici, antropologici, letterari ecc.) che entrano a far parte della « poetica » di Ejzenstejn con un'incidenza che non va assolutamente sottovalutata, mi è sembrato preferibile proporre temi nuovi, colmare qualche lacuna.
Il criterio dell'orientamento teorico si riallaccia a quanto appena detto: Ejzenstejn si è sempre battuto contro l'idea di una specificità esclusiva del « linguaggio » cinematografico: nella sua definizione più stimolante, il cinema è « sintesi di arti indipendenti » e, in tal senso, l'operazione cinematografica è condizionata dalla capacità di analizzare e manipolare le più diverse tecniche semiotiche, e, soprattutto dalla capacità di omogeneizzarle, di farne una sintesi, appunto. In questa prospettiva si giustificano le frequentissime digressioni, gli sconfinamenti teorici e il sincretismo tipici del discorso ejzenstejniano; in questa prospettiva si giustifica pure la ricerca di principi capaci di modellizzare, ad un alto livello di astrazione, le modalità strutturali del lavoro estetico.
Questa ambizione sistematica e universalizzante, inscindibile dall'opera di Ejzenstejn, si ricollega per molti versi alle tendenze più mature e in qualche modo « strutturalistiche » del formalismo russo, ma già fin dagli esordi artistici e teorici il lavoro del regista sovietico appare motivabile in senso spiccatamente formalistico.
Con il mio testo sul Montaggio delle attrazioni *ho voluto proporre qualche argomento di discussione intorno a questo indiscutibile parallelo, cercando tuttavia di coglierne sul nascere non tanto il valore delle affinità quanto quello delle divergenze, soprattutto per quel che riguarda i termini di una considerazione « ideologica » (in senso lato e con diretto se pur discutibile riferimento al marxismo) del prodotto estetico.*
Il lungo testo di Sklovskij potrà giovare, da parte sua, a una più esatta definizione storico-critica del rapporto Eizenstejn-formalismo.
Perché questi materiali, dunque: fondamentalmente, e credo che ne valga la pena, per consentire un discorso più articolato e documentato sulla validità del contributo ejzenstejniano alla soluzione di alcuni problemi di una teoria estetica generale.

P. M.

Ringrazio Giorgio Kraiski per i suoi consigli e la sua collaborazione.

PIETRO MONTANI
L'IDEOLOGIA CHE NASCE DALLA FORMA
IL MONTAGGIO DELLE ATTRAZIONI

Nel 1923 il giovane S. M. Ejzenštejn, scenografo, regista teatrale, ex allievo di Mejerchol'd e militante (con qualche riserva) del Proletkul't scriveva il suo primo articolo teorico, *Il montaggio delle attrazioni*, manifesto per un teatro di agitazione politica. Pubblicato sulla rivista « LEF » in occasione dell'allestimento della commedia *Anche il più saggio si sbaglia*[1], liberissima traduzione scenica del lavoro omonimo di Ostrovskij, il *Montaggio delle attrazioni* è una delle pochissime testimonianze dirette sull'attività teatrale di Ejzenštejn.

L'analisi che qui ne proponiamo non intende accuparsi specificamente di tale esperienza teatrale, quanto, piuttosto, di alcuni temi costanti della ricerca ejzenštejniana di cui, a dispetto dello stile francamente caotico e stravagante, il testo del '23 costituisce un'anticipazione e una prima sintesi sufficientemente attendibili.

Questi temi il lettore li ritroverà negli articoli (tutti posteriori al 1930) pubblicati in questa raccolta antologica, e, se il nostro discorso è corretto, potrà, forse, meglio rendersi conto delle origini, delle contraddizioni e dell'evoluzione di un lavoro originale e ricchissimo di stimoli (tuttora produttivi) dedicato alla messa a punto di un concetto di *forma* che, se si ricollega per molti aspetti al patrimonio teorico del formalismo russo, ne modifica, tuttavia, alcuni termini, integrandolo in una considerazione generale della procedura estetica attentissima ai vincoli specifici (cioè formalmente rilevanti) che il messaggio artistico contrae nell'ambito di sistemi più vasti ed eterogenei (quello ideologico in primo luogo).

In questa nota ci limiteremo a fornire, per esigenze di tempo e di spazio, solo qualche premessa per un discorso molto più articolato che ormai sembra reso possibile dalla quantità e dalla qualità dei testi ejzenštejniani disponibili (o di prevista disponibilità entro breve termine)[2].

[1] Per notizie inedite sugli spettacoli teatrali realizzati da Ejzenštejn si rimanda all'articolo di A. Fevral'skij, *Ejzenštejn e il teatro*, in « Rassegna sovietica », 1969, n. 3.

[2] Di e su Ejzenštejn si possono consultare oggi numerosi testi di cui diamo qui una bibliografia essenziale:
S. M. Ejzenštejn, *Forma e tecnica del film*, Torino, 1964 (con un'appendice di stenogrammi raccolti da V. Nižnij alle lezioni di regia del biennio 1932-33); *L'atteggiamento materialistico verso la forma*, in « Cinema e film », 1967, n. 3; *Il film dell'Ottobre rosso*, in « Il contemporaneo », 1967; *Cinema, letteratura, cultura*, in « Filmcritica », 1966, n. 166; *Soggetto e sceneggiatura*, in « Bianco e nero », 1939, n. 2; *Come ho visto Ivan il terribile*, in « Bianco e nero », 1947, n. 1; *Colore e significato*, in « Sequenze », 1949, n. 2; *Del cinema stereoscopico*, in « Sequenze », 1949, n. 3; *Il cinema a colori*, in « Rassegna sovietica », 1956,

Dopo aver sbrigativamente definito il programma teatrale del Proletkul't come « eliminazione dello stesso istituto del teatro », affermazione, questa, del cui significato reale ci occuperemo in seguito, Ejzenštejn scriveva: « Come materiale base del teatro viene posto lo spettatore: indirizzare lo spettatore in una direzione (stato d'animo) desiderata è il compito di ogni teatro utilitario [...] Lo strumento di questa elaborazione è dato da tutte le parti costitutive dell'apparato teatrale ricondotte, in tutta la loro varietà, ad un'unica unità che legittima la loro presenza: la loro qualità di attrazione.

L'attrazione, nel suo aspetto teatrale, è ogni momento aggressivo del teatro, cioè ogni elemento che sottoponga lo spettatore ad un'azione sensoria e psicologica, sperimentalmente verificata e matematicamente calcolata, per ottenere determinate scosse emotive del percipiente, scosse che, a loro volta, tutt'insieme, costituiscono la sola condizione della possibilità di percepire il momento ideale dello spettacolo, la finale conclusione ideologica. [...] Io ritengo che, di regola, l'attrazione sia l'elemento autonomo e primario della costruzione dello spettacolo, l'unità molecolare (cioè costitutiva) dell'efficienza del teatro e del teatro in generale » [3].

Se analizziamo il passo appena citato alla luce degli sviluppi della poetica ejzenštejniana (procedura probabilmente discutibile, e tuttavia, crediamo, pertinente nella misura in cui l'analisi verte, appunto, su alcuni termini di una poetica, esamina, cioè, l'evolversi di un'*intenzione* piuttosto che gli esiti concreti — le opere — che da questa derivano) vi troveremo la prima — e ancora

n. 3; *Prospettive*, in « Rassegna sovietica », 1967, n. 1; « Rassegna sovietica » pubblicherà nel n. 1, 1972 il saggio *Piranesi o la fluidità delle forme* (con un'introduzione di M. Tafuri).

G. Viazzi, *Il problema dell'evoluzione di Ejzenštejn*, in Bianco e nero, 1950; M. Seton, *Ejzenštejn*, Milano, 1954; U. Barbaro, *Ancora sulla teatralità del Potëmkin* e *Poesia del film*, in « Filmcritica », 1955; G. Aristarco, *Storia delle teoriche del film*, Torino, 1963, pp. 165-192; M. Morandini, *Ejzenštejn*, Milano, 1965; E. Levin, *Ejzeštejn e i problemi dell'analisi strutturale* (introduzione di P. Montani), in « Rassegna sovietica », 1969 n. 2; A. Fevralskij, *Ejzenštejn e il teatro*, in « Rassegna sovietica », 1969, n. 3; P. Montani, *Sulla nozione di forma in Ejzenštejn*, in « Rassegna sovietica », 1970, n. 4; A. Žolkovskij, *La poetica generativa* di S. M. Ejzenštejn, in « Cinema e film », 1967, n. 3; E. Šub, *Ejzenštejn pedagogo*, in « Rassegna sovietica », 1971, n. 1; V. Šklovskij, *Libro su Ejzenštejn*, in « Rassegna sovietica », 1971, nn. 1-2-3. « Rassegna sovietica » pubblicherà nel n. 4, 1971, di G. Crino, *L'Ejzenštejn di Kozincev* e di G. Kozincev, *Sergej Ejzenštejn.*

I « Cahiers du cinéma », che hanno annunciato per il marzo 1972 la comparsa di un primo volume di *Opere scelte* di Ejzenštejn, hanno pubblicato dal n. 209 del 1969 in poi una serie di scritti ejzenštejniani in larga misura già noti in Italia: tra questi sono da vedere:

S. M. Ejzenštejn, *Pauvre Salieri*, n. 209; *La non indifferente nature*, numeri 211, 213, 214, 216, 217, 218, 219; *Programme d'enseignement*, nn. 222, 223, 224; *L'art de la mise en scène*, n. 225; *La vision en gros plan*, *Le mal voltairien*, *Rejoindre et dépasser*, n. 226-27; sempre nei « Cahiers du cinéma » sono ancora da vedere i seguenti saggi e contributi: J. Veissfeld, *Mon dernier entretien avec Eisenstein*, n. 208; J. P. Oudart, *Sur Ivan le terrible*, n. 218; B. Eisenschitz, *Le Proletkult*, *Eisenstein*, n. 220-21; V. Ivanov, *Eisenstein et la linguistique structurale moderne*, n. 220-21; R. Barthes, *Le troisième sens*, n. 222; G. Kozincev, *Sur Eisenstein*; L. Kozlov, *L'unité, à propos de l'histoire d'une idée* e *De l'hipothèse* d'une dédicace secrète; P. Baudry, *Notes sur Alexander Nevskij*; P. Bonitzer, *Le système de la Grève*; J. Aumont, *Eisenstein avec Freud, notes sur Le mal voltairien*, n. 226-27.

[3] S. M. Ejzenštejn, *Il montaggio delle attrazioni*, in *Forma e tecnica del film*, Einaudi, Torino, 1964, p. 520.

incerta — formalizzazione di un sistema di comunicazione estetica al cui perfezionamento Ejzenštejn lavorerà per tutta la vita con la coerenza di chi è capace di accettare e risolvere le proprie contraddizioni.
Vale la pena di fissare schematicamente i punti nodali di tale sistema:

1) Comunicazione estetica come messa in opera di un modello di *estasi* (uscita traumatica dalle proprie abitudini percettive da parte del fruitore) inteso come orientamento emotivo (« indirizzare lo spettatore in una direzione — stato d'animo — desiderata ») o come partecipazione sensoriale (sottoporre « lo spettatore a un'azione sensoria e psicologica... per ottenere determinate scosse emotive... »).

2) Organizzazione significante di « *tutte* le parti costitutive dell'apparato teatrale » (corsivo nostro), e in particolare, come vedremo, considerazione semantica anche dei rapporti sintattici.

3) Incidenza della comunicazione a livello « sensorio e psicologico », superamento, cioè, della dicotomia sensibilità-intellettualità, o rivendicazione di una fondamentale componente intellettuale nell'ambito della semiosi propriamente estetica.

4) Natura « ideologica » del rapporto comunicazione-ricezione legato alla messa in funzione del modello estatico (« percepire il momento ideale dello spettacolo, la finale conclusione ideologica »).

5) Significanza *globale* del gioco molecolare delle « attrazioni » (« scosse che a loro volta, *tutt'insieme*, costituiscono *la sola condizione* della possibilità di percepire il momento ideale dello spettacolo, la *finale* conclusione ideologica ») (corsivi nostri), cioè prima approssimazione al concetto di « immaginità » (*obraznost'*) o concorrenza organizzata di vari modelli eterogenei (le singole « attrazioni ») ad un'« immagine » conclusiva, caratterizzabile, per il momento, come *omogeneità ideologica* del prodotto.

L'elenco non è completo: il testo mette in circolazione per la prima volta un concetto nuovo, l'« attrazione », dalla cui analisi può prendere utilmente le mosse un discorso intorno al peculiare approccio formalistico cui Ejzenštejn si andava orientando fin dal 1923.

L'« attrazione », lo si è già visto, è un elemento « aggressivo » il cui compito precipuo consiste nel modificare l'atteggiamento percettivo dello spettatore: da questo punto di vista la reazione emotiva è la misura della riuscita della comunicazione teatrale. Ma qual'è il rapporto dell'« attrazione » con il testo rappresentato? O, in altri termini, quali sono le caratteristiche del sistema di traduzione intersemiotica (da un testo *scritto* alla sua *messinscena*) individuabile nel procedimento dell'« attrazione »?

Ejzenštejn affronta questo problema con un'affermazione significativa:

« [...] In luogo del rispecchiamento statico dell'evento dato e della possibilità di una sua soluzione soltanto attraverso l'azione logicamente legata con quell'evento, viene avanzato un nuovo procedimento: il libero montaggio di azioni (attrazioni) arbitrariamente scelte, indipendenti (anche fuori della composizione data e dell'aggancio narrativo dei personaggi), ma con un preciso orientamento verso un determinato effetto tematico finale »[4].

[4] S. M. Ejzenštejn, loc. cit., p. 521.

Le « attrazioni », dunque, costruiscono la forma frantumandola, traducono il soggetto atomizzandolo in una serie di azioni « arbitrariamente scelte », frustrano i sistemi di attese connessi con determinati eventi o con determinati repertori: il teatro come esècuzione narrativa di un soggetto cede il posto al teatro come costruzione di una struttura semiotica specifica, di cui il soggetto non è che uno dei materiali.

Da questo punto di vista, la nozione di « attrazioni » si colloca, in tutta evidenza, nel campo culturale, assai articolato, della generale reazione ai metodi e all'ideologia del naturalismo che caratterizza il lavoro della prima avanguardia russa e da cui emerge un modello particolarmente utile alla nostra analisi: il « grottesco » di Mejerchol'd.

L'idea del « grottesco » come « specifico teatrale » prende forma in Mejerchol'd intorno al 1906, dopo il memorabile allestimento della pièce di A. Blok *Balagančik* (La baracca dei saltimbanchi). Nella sua lotta contro il naturalismo meiningeriano e stanislavskijano, Mejerchol'd era alla ricerca di una strumentazione scenica autosufficiente che rifiutasse, in via di principio, di limitare i singoli elementi del teatro (attore, oggetto, luce, ecc.) ad una funzione univoca di pura e fedele referenza nei confronti del testo rappresentato. Nei suoi primi allestimenti (il cosiddetto « teatro della convenzione ») Mejerchol'd poneva l'accento sulla natura segnica (convenzionale, appunto) dell'apparato di comunicazione teatrale, rompendo violentemente con i moduli illusionistici e psicologistici del Teatro d'Arte di Stanislavskij: l'urgenza di risarcire il teatro di una specifica autonomia semiotica lo spingeva a distribuire il materiale scenico su una superficie che aspirava alla bidimensionalità (fondale decorativo, stilizzazione, contrasti di colore, immobilità) a tutto svantaggio dell'attore, la cui sfera dinamica era ridotta entro limiti strettissimi e sottoposta ad una meticolosa orditura gestuale, quasi da marionetta.

Nel 1906, con *Balagančik*, la pratica scenica di Mejerchol'd registra un progresso destinato ad avere delle ripercussioni fondamentali a livello di teoria: il recupero dell'attore attraverso l'uso della maschera.

Mejerchol'd si era rifatto ai modelli della Commedia dell'arte italiana, interpretandoli in modo acuto e sostanzialmente corretto: la maschera costituisce la presenza della « segnicità », dell'infinitamente ripetibile, del « convenzionale » in senso linguistico, ma è solo l'attore a fornirla di un senso contestuale, l'attore che può smentirla o approvarla, seguirla docilmente o ironizzarla.

In tal modo, mentre ne garantisce la « convenzionalità » inibendo ogni « deviazione » naturalistica, la maschera sdoppia il segno dell'attore, realizzando una significazione polisensa: sulla base del denotato (il valore codificato, lessicale della maschera) il gioco del teatro può costruire tutta una serie di sensi connotati della cui generazione l'attore diventa il principale responsabile. Mejerchol'd aveva costruito la scena di *Balagančik* in modo che il rapporto dialettico attore-maschera coinvolgesse l'intero impianto teatrale: « All'interno della scena è ricostruito un teatrino; le centine con le corde e i ferri sono visibili al pubblico; quando gli scenari del teatrino salgono sulle vere centine del teatro il pubblico vede il loro movimento; si vede il suggeritore scendere nella buca e accendere le candele [...] ecc. » [5]. Il teatro nel teatro,

[5] V.E. Mejerchol'd, *La rivoluzione teatrale*, (a cura di G. Kraiski) Editori Riuniti, Roma, 1962, p. 149.

come la maschera sul volto dell'attore corrispondono a ciò che Šklovskij avrebbe chiamato « messa a nudo del procedimento », o, meglio, « evidenziazione della forma attraverso la sua distruzione »[6], e corrispondono a ciò che Mejerchol'd chiamava « grottesco », cioè all'arte di « trasportare lo spettatore da un piano appena raggiunto ad un altro piano per lui assolutamente inaspettato »[7].

Il modello del « grottesco » come rottura deliberata di ogni vincolo narrativo nei confronti del soggetto, come riformulazione di quest'ultimo attraverso un gioco scoperto con i procedimenti della forma teatrale, come continua mobilitazione sensoriale dello spettatore ottenuta mediante le trasformazioni imprevedibili degli elementi scenici, come sfruttamento semiotico del teatro nella sua globalità, è perfettamente riconoscibile nel *Montaggio delle attrazioni.*

Bisogna tuttavia dire che il « grottesco » mejercholdiano costituisce, probabilmente, uno dei punti di riferimento comuni all'elaborazione più o meno teorica di quasi tutta la prima avanguardia russa, e, in tal senso, più che un semplice aggregato di procedimenti teatrali, è già una categoria estetica che caratterizza una costellazione di scelte culturali e di gusto omogenee almeno dal punto di vista del lavoro sulla *forma.*

Proprio per questa ragione non è possibile documentare che il *Montaggio delle attrazioni* mediasse il valore di certi termini dal « grottesco » di Mejerchol'd più di quanto non lo mediasse, per esempio, dall'« eccentrismo » della FEKS (Fabbrica dell'attore eccentrico)[8], o dallo « straniamento » di Šklovskij.

Ciò che ci preme sottolineare è il fatto che lo scritto di Ejzenštejn nasce in un contesto che ne condiziona i contenuti teorici entro limiti precisabili, un contesto che, come cercheremo di verificare analizzando un altro modello di indubbia pertinenza — lo « straniamento » šklovskijano — è già virtualmente superato o almeno sostanzialmente modificato dal discorso originale aperto dal *Montaggio delle attrazioni.*

Come s'è già visto, Ejzenštejn definisce l'« attrazione » come « ogni momento aggressivo dello spettacolo che sottoponga lo spettatore a un'azione sensoria e psicologica... per ottenere determinate scosse emotive del percipiente »: quando si rifletta sul fatto che l'« attrazione », da un punto di vista funzionale, è un *procedimento* autonomo, un'arbitraria (ma specifica) traduzione del soggetto o dell'evento dato, una riformulazione tale da

[6] V. Šklovskij, *Una teoria della prosa*, De Donato, Bari, 1966, p. 147.
[7] V. E. Mejerchol'd, loc. cit. p. 129.

[8] Dei due fondatori del gruppo, Kozincev e Trauberg, il secondo avrebbe collaborato con Ejzenštejn alla regìa di *Ottobre* (1927). Non va dimenticato, poi, l'apporto fondamentale di J. Tynjanov alla realizzazione di due importanti film della FEKS: *Il cappotto* (1926) e SVD (1927).
Per notizie su questo gruppo d'avanguardia, i cui rapporti con Ejzenštejn e la scuola formale meriterebbero un discorso a parte, si rimanda a: N. Lebedev, *Il cinema muto sovietico*, Einaudi, Torino, 1962, pp. 252-269. M. Verdone, in I *FEKS*, in « Marcatré », 1966, nn. 19-22; M. Verdone e B. Amengual, La *FEKS*, numero unico di « Premier plan », Aprile 1970; AAVV, *FEKS*, in « Cahiers du cinéma », 1970, nn. 220-21; G. Kozincev, *La fin des années vingt*, in « Cahiers du cinéma », 1971, n. 230; AAVV, *La méthapore « commune »* e *La Guerre Civile en France*, in « Cahiers du cinéma », 1971, nn. 230-232; V. Šklovskij, *Nascita e vita dei FEKS*, in *I formalisti russi nel cinema* (a cura di G. Kraiski), Garzanti, Milano, 1971, pp. 215-219,G. Crino, *L'Ejzenštejn di Kozincev*, in « Rassegna sovietica », 1971, n. 4.

deludere certi sistemi di attese prefissati, l'analogia col procedimento dello « straniamento » formalizzato da Šklovskij viene spontanea, ed è, crediamo, fondamentalmente corretta (oltreché storicamente documentabile).

Alla base della nozione di « straniamento » c'è una coppia di termini interdipendenti che ne precisano la natura e la funzione: si tratta dei termini di « materiali » e « costruzione » che si ritrovano anche nel testo ejzenštejniano sotto forma di un soggetto o avvenimento (« materiale », o, meglio, uno dei materiali) che occorre tradurre, riformulare, *costruire* secondo le modalità della « lingua » del teatro, la cui « unità molecolare », come sappiamo, è l'« attrazione ».

Il processo della costruzione letteraria si organizza, secondo Šklovskij, come selezione e combinazione di un certo numero di procedimenti formalizzabili e riconducibili, in generale, al modello dello « straniamento »; analogamente, per Ejzenštejn, la costruzione teatrale è un montaggio di procedimenti, riconducibili, in generale, al modello dell'« attrazione ».

Lo « straniamento », come è noto, è un procedimento che estrae l'oggetto descritto o narrato dalla serie di associazioni semantiche in cui (per storia e per cultura) si colloca, e lo inserisce in una serie diversa, rendendolo, così, « strano », imprevisto; sappiamo che anche l'« attrazione » (come, a suo tempo, il « grottesco » mejercholdiano) è caratterizzata da un analogo spostamento (si ricordi la definizione di Ejzenštejn: « [...] in luogo del rispecchiamento statico dell'evento dato, richiesto dal tema, o della possibilità d'una sua soluzione soltanto attraverso l'azione logicamente legata con quell'evento, viene avanzato..., ecc. »).

« Straniamento » e « attrazione » si equivalgono, quindi, sul piano funzionale (sono entrambi funzioni specifiche della *costruzione*, cioè della *forma*), e si equivalgono anche sul piano morfologico (entrambi sconvolgono i sistemi di associazione codificati, imponendo una percezione « strana », inconsueta), e tuttavia il modello ejzenštejniano fa capo a una problematica assai più ricca e articolata di quella connnessa con lo « straniamento », e si differenzia radicalmente da quest'ultima almeno su un punto, vale a dire sul problema delle motivazioni che presiedono alla scelta del procedimento, o, se si preferisce, sul problema di una considerazione *funzionale* del procedimento e dell'organismo che lo accoglie, problema che individua, come vedremo, una concezione della forma sostanzialmente nuova e originale anche nei confronti del rapporto, ben altrimenti profondo, che lega Ejzenštejn al formalismo più maturo e a Tynjanov in particolare [9].

[9] Non è possibile, in questa sede, affrontare il tema dei rapporti tra Ejzenštejn e Tynjanov anche perché questi vertono su argomenti teorici (montaggio e ritmo, soprattutto) che, limitatamente al *Montaggio delle attrazioni*, hanno una pertinenza talmente marginale che un discorso su di essi ci costringerebbe a forzare la lettura del testo ejzenštejniano assai più di quanto non stiamo già facendo. Qui ci limiteremo ad osservare che l'elaborazione teorica che fa capo al « cinema intellettuale », sviluppata a partire da *Ottobre* e in qualche modo formalizzata nel noto manifesto *Prospettive* (1929), corrisponde, in larga misura alle idee di Tynjanov in merito a un cinema « poetico » inteso come evidenziazione del montaggio e uso direttamente semantico dei procedimenti stilistici. Quanto alla nozione di ritmo, la concordanza di opinioni tra Ejzenštejn e Tynjanov (e Brik) è del tutto evidente, e si spinge fin nei dettagli (per es. sul valore dell'*enjambement*).
Va detto infine che alcune delle conclusioni più deboli e più chiaramente datate delle analisi dedicate da Tynjanov al cinema (in particolare il

Per rendersi conto della differente problematica sottesa alle due nozioni analoghe di « attrazioni » e « straniamento », bisogna soffermarsi su quelle che sono, a dispetto della prospettiva empirica e tecnicistica scelta dal suo autore, le premesse « filosofiche » del testo fondamentale di Šklovskij, *Una teoria della prosa*. Qui, nelle poche e tuttavia sintomatiche pagine dedicate all'analisi dell'arte come attività rivolta a un fine, compare una serie di definizioni generali della percezione estetica che, come cercheremo di dimostrare, è indicativa, innanzitutto, di un'implicita concezione linguistica costituzionalmente refrattaria alla possibilità di un approccio funzionale.

Seguiamo Šklovskij nelle sue argomentazioni: « Se studiamo con sufficiente attenzione le leggi della percezione, non tardiamo ad accorgerci che gli atti abituali tendono a diventare automatici [...] Le leggi del linguaggio quotidiano, con le sue frasi incompiute e le sue parole pronunciate solo a metà si spiegano ricorrendo proprio all'automatismo di certi processi, la cui espressione ideale è l'algebra [...] Questo modo algebrico di pensare porta a percepire le cose come numero e come spazio; noi non le vediamo, ma le riconosciamo dai loro primi e più appariscenti contrassegni [...] Per resuscitare la nostra percezione della vita, per rendere sensibili le cose, per fare della pietra una pietra, esiste ciò che noi chiamiamo arte. Il fine dell'arte è di darci una sensazione della cosa, una sensazione che deve essere visione e non solo agnizione. Per ottenere questo risultato l'arte si serve di due artifici: lo straniamento delle cose e la complicazione della forma, con la quale tende a rendere più difficile la percezione e a prolungarne la durata. Nell'arte il processo di percezione è infatti fine a sé stesso e deve essere protratto » [10].

L'arte, dunque, è essenzialmente disautomatizzazione percettiva: la condizione dell'arte, che è, insieme, il suo fine, vale a dire il procedimento (o artificio), si caratterizza, per usare ancora le parole di Šklovskij, come « qualcosa che è stato appositamente creato per liberare la percezione dall'automatismo » [11].

Sulla base di tali premesse, Šklovskij poteva concludere, tra l'altro, che la costruzione letteraria, nel suo insieme, non è altro che *motivazione del procedimento*, vale a dire ricerca di pretesti narrativi tali da permettere l'uso di determinati congegni formali disautomatizzanti. Di qui la definizione del contenuto dell'opera come « somma complessiva degli artifici stilistici in essa impiegati » [12], come semplice aggregato — e non sistema — di procedimenti analizzabili.

La metodologia šklovskijana, dunque, appare estranea al concetto di *sistema* (e quindi anche a quello di *funzione* in senso rigoroso), e per ragioni che vanno ricercate, come si è già detto, nella teoria linguistica che sta, più o meno esplicitamente, alla base di tale metodologia.

Si tratta, a nostro avviso, di una concezione essenzialmente re-

suo rifiuto di prendere in considerazione le prospettive aperte dal sonoro e dal colore se non nei termini negativi di una inevitabile regressione del cinema dall'arte alla semplice riproduzione, dalla poesia al naturalismo) saranno correttamente superate da Ejzenštejn nella serie di saggi nota come *Montaggio verticale* (1940), e, paradossalmente, proprio nei termini di quella considerazione funzionale del messaggio artistico che il formalismo russo deve per intero a Tynjanov.

[10] V. Šklovskij, loc. cit., pp. 15-17.

[11] Ibid., p. 28.

[12] Ibid., p. 181.

ferenzialistica, o, meglio, di una concezione che trascura il problema specifico del *significato* o tende a trasferirlo dal segno all'oggetto (al referente, cioè). Questa concezione, che si giustifica nell'ambito di una ricerca condotta fondamentalmente in chiave di psicologia della percezione, condiziona in larga misura il discorso teorico di *Una teoria della prosa* e si può riconoscere anche sul piano dell'analisi empirica, dove appare con particolare chiarezza, per esempio, nelle indagini dedicate da Šklovskij ad alcuni tropi della letteratura erotica [13]. Qui, infatti, il significato di una qualunque delle numerose metafore citate da Šklovskij come procedimenti usati allo scopo di « straniare » l'oggetto « atto sessuale », è identificato non con il valore o con la funzionalità contestuale della metafora, ma, di regola, con l'oggetto stesso, salvo la differenza che la nuova veste linguistica (la metafora) lo restituisce in modo « visibile » alla nostra percezione.

Quando Šklovskij diceva che l'operazione artistica deve « strappare l'oggetto dalla serie di associazioni abituali in cui è inserito e rivoltarlo come un ciocco nel fuoco » [14], non si preoccupava, dunque, di chairire sul piano teorico le implicanze semantiche e contestuali di un simile spostamento. Pertanto, se l'oggetto automatizzato dal linguaggio quotidiano è un oggetto degradato, « invisibile », la sua collocazione in una serie estetica, il suo « straniamento », producono il solo effetto di renderlo visibile ma misterioso, attivo sul piano della sensibilità, ma inerte su quello della comunicazione.

Una tale concezione dell'arte — che non mortifica, tuttavia, il contributo autentico di Šklovskij, riscontrabile nel tentativo di formalizzare una tipologia generale dei procedimenti letterari — porta i segni di un retroterra culturale contraddittorio e ancora largamente caratterizzato dall'ideologia prerivoluzionaria del simbolismo e del primo futurismo, ideologia che è già estranea al lavoro del giovane Ejzenštejn, come testimonia l'originalità con cui la nozione di « straniamento » si colloca nel *Montaggio delle attrazioni.* La meccanica dell'« attrazione », infatti, prevede un uso dello « straniamento » che, pur facendo perno su una delle sue modalità — la rottura delle abitudini percettive — ne respinge l'altra — l'identità di significato e oggetto con l'accantonamento della mediazione intellettuale che ne consegue — preoccupandosi di dotare il messaggio di una competenza semantica specificamente ideologica.

Il confronto dell'« attrazione » con quelli che sono i suoi precedenti più cospicui, ci permette di chiarire una delle caratteristiche più notevoli del sistema di comunicazione estetica che comincia a delinearsi nel periodo dell'esperienza teatrale di Ejzenštejn.

Abbiamo visto che, per Šklovskij, l'uso del procedimento formale è fine a sé stesso, si esaurisce, cioè, nella sua funzione disautomatizzante e, ciò che più ci interessa, non contrae vincoli determinanti con gli altri procedimenti dell'aggregato nel quale opera.

Nella concezione di Šklovskij l'opera letteraria o più generalmente estetica è un oggetto sfornito di una finalità semiotica capace di eccedere la funzione di risarcimento sensibile assolta dai suoi singoli elementi, e, pertanto, il problema dei criteri di selezione dei procedimenti formali vi appare ribaltato: è il pro-

[13] V. Šklovskij, loc. cit., pp. 24-28.

[14] Ibid., p. 85.

cedimento (o, meglio, il suo modello) a cercare nel materiale narrativo un pretesto di oggettivazione.

L'idea è tutt'altro che banale, e, portata alle sue estreme conseguenze, potrebbe fornirci, forse, una teoria del condizionamento formale o delle gabbie tipologiche da cui, in ogni caso, l'operazione letteraria non è in grado di uscire: ma Šklovskij non aveva in mente niente di simile (o lo aveva solo in parte): gli sembrava urgente delimitare il campo specifico dell'attività estetica e delle sue tecniche e quindi il rifiuto di pensare l'opera come un sistema organico di funzioni derivanti da una più o meno esplicita o consapevole finalità di comunicazione equivaleva per lui a ribadire l'indipendenza della forma da ogni motivazione aspecifica, esterna o trascendente.

La ricerca di Ejzenštejn si trova già su un piano del tutto diverso: l'« attrazione » o il procedimento vengono presi in considerazione dal punto di vista della loro congruenza con una « finale conclusione ideologica » o « effetto tematico finale », e quindi il problema dei criteri di selezione diventa uno dei momenti cruciali della costruzione del messaggio estetico.

Questa concezione strumentale del procedimento, indicativa, come si è detto, di un approccio formale sostanzialmente nuovo, individua quella che è e resterà, a nostro avviso, la principale caratteristica del sistema di comunicazione progettato da Ejzenštejn, vale a dire, la particolare *univocità* delle sue significazioni [15].

L'uso del termine « univoco », che rimanda immediatamente a certi contesti teorici ben determinati (Jakobson, Empson, Della Volpe, per citare solo quelli più ovvii) esige alcuni chiarimenti: la controparte dell'univocità qui non è la polisemia, ma piuttosto l'ambiguità come categoria del « poetico » (in senso šklovskijano e, con qualche ragionevole riserva, anche jakobsoniano e dellavolpiano) [16].

In relatà, per quanto possa sembrare contraddittorio, le significazioni progettate da Ejzenštejn sono *sempre* polisemiche, ma nel senso ben preciso che mettono in opera, *simultaneamente* due o più modelli semiotici ciascuno dei quali, con le proprie modalità e nell'ambito del sistema di ricezione che gli è pertinente, costituisce il veicolo di un senso che non si presta a fraintendimenti e si somma con gli altri in un significato globale.

Questa costruzione del senso « finale », o del « concetto figurato », o dell'« immagine » (*obraz*) (come, via via, Ejzenštein avrebbe definito gli obiettivi del proprio cinema), questa attualizzazione simultanea e funzionale di più modelli semiotici tali da distribuire il medesimo senso su più livelli e da facilitarne una ricezione globale, quest'uso direttamente semantico e strumentale (cioè univoco) di tutti gli elementi che, sotto forma di figure o procedimenti sintattici (montaggio) entrano a far parte dell'organismo semiotico, è un punto nodale di una considera-

[15] Questo rilievo è già stato fatto da R. Barthes in un breve studio (*Le troisième sens*, in « Cahiers du cinéma », 1970, n. 222) ricco di annotazioni tanto acute quanto (e con esplicita ammissione) metodologicamente inutilizzabili.

[16] Intendiamo fare riferimento alla nozione jakobsoniana di « parallelismo » che rivela, a nostro avviso, qualche elemento di estrazione simbolistica e a quella dellavolpiana di « parafrasi » che, nonostante il solido impianto gnoseologico nel quale trova posto, non sembra del tutto estranea ad esiti intuizionistici.

zione sistematica della forma che, al di là delle inevitabili inesattezze o esagerazioni, è già chiaramente delineata dal discorso del *Montaggio delle attrazioni.*

L'argomento dell'« univocità » è intimamente connesso, come si è visto, con quello dell'« ideologia »: su questo punto il *Montaggio delle attrazioni* è categorico (il senso dello spettacolo sta tutto nella « finale conclusione ideologica », raggiungibile solo attraverso la sistematica concorrenza e omogeneizzazione — vale a dire riduzione ad « attrazioni » — di tutti gli elementi del teatro) ma tutt'altro che esauriente (il concetto di « ideologia » manca di una qualunque definizione). Tuttavia, l'insistenza con la quale Ejzenštejn ritorna sull'aspetto « aggressivo » dello spettacolo, sulla qualità traumatica del procedimento formale, ci consente di fare qualche rilievo almeno a proposito della problematica cui fa capo il termine di « ideologia » nell'accezione ejzenštejniana.

Innazitutto bisogna ricordare che il *Montaggio delle attrazioni* è il manifesto di un teatro di agitazione, di un teatro, cioè, immediatamente utilitario, in secondo luogo, e per quanto non sia legittimo ricondurre per intero il discorso ejzenštejniano nell'ambito della piattaforma teorico-programmatica del Proletkul't [17], le esplicite affermazioni che aprono lo scritto del '23 (« Il programma teatrale del Proletkul't non consiste nell'uso dei valori del passato e nell'invenzione di nuove forme di teatro, ma nella eliminazione dello stesso istituto del teatro come tale ») servano a collocarlo in una posizione che media tanto dal Proletkul't quanto dal gruppo di Iskùsstvo Kommùny (L'arte della Comune) l'istanza (*ancora* generica, e perciò, in Ejzenštejn, estremistica in senso deteriore) di un rifiuto globale della cultura borghese, delle sue forme e delle sue istituzioni [18].

Da questo punto di vista, il modello *estatico* messo in funzione dal procedimento dell'« attrazione » ci si presenta sotto un nuovo profilo destinato ad esercitare una funzione essenziale all'interno della poetica ejzenštejniana e a mettere in luce uno dei suoi contributi teorici più importanti.

Abbiamo visto come l'« attrazione » ripeta, modificandolo in parte e integrandolo in una considerazione sistematica, il modello šklovskijano di « straniamento », e abbiamo osservato come il problema della motivazione del procedimento, ribaltato in Šklovskij, diventi uno degli aspetti salienti del sistema di comunicazione estetica progettato da Ejzenštejn: l'« attrazione » entra in rapporto funzionale con il contesto nel quale opera perché è uno dei veicoli del suo senso globale, della sua « ideologia »; ma l'« attrazione » è, contemporaneamente, un atto di disautomatizzazione, la frustrazione di sistemi di attese istituzionalizzati, cioè a loro volta — e diversamente — *ideologici.*

« Ideologia » come messaggio politico, nel primo caso, e « ideologia » come falsa coscienza, come sistema di valori a forte istituzionalizzazione (cioè *automatizzati*), nel secondo.

Certo, nel *Montaggio delle attrazioni* il concetto di « ideologia » appare solo nella prima delle due accezioni appena distinte, tuttavia, la scelta di far coincidere i significati politici dello

[17] Cfr., a questo proposito, B. Eisenschitz, *Le Proletkul't, Eisenstein*, in « Cahiers du cinéma », 1970, nn. 220-21.

[18] Per notizie e documenti sulle varie associazioni culturali sorte dopo la Rivoluzione, si rimanda a G. Kraiski, *Le poetiche russe del '900*, Laterza, Bari, 1968.

spettacolo con un procedimento (l'« attrazione ») caratterizzato in primo luogo dalla sua funzione disautomatizzante è già sintomatica di un'importante intuizione (in seguito largamente sviluppata, non senza, però, qualche carenza teorica): per Ejzenštejn il rifiuto della cultura borghese, delle sue forme e della sua ideologia deve passare, nella pratica estetica, attraverso la disautomatizzazione dei processi di ricezione condizionati da quella cultura, da quelle forme e da quella ideologia.

Il che significa, da un altro e più stimolante punto di vista, che la forma, le sue tecniche, i suoi procedimenti, così come i sistemi di ricezione o decodificazione sono sempre motivabili anche come specifiche manifestazioni di un'ideologia determinata e analizzabile.

Questa intuizione, ancora confusa e ambigua, apre il discorso sui rapporti *specifici* tra ideologia e forma che sarà, a cominciare dall'articolo immediatamente successivo al *Montaggio delle attrazioni* (*L'atteggiamento materialistico verso la forma*) [19] uno dei temi ricorrenti, e probabilmente il più produttivo, di tutta la ricerca ejzenštejniana.

Con *L'atteggiamento materialistico verso la forma* (1925) Ejzenštejn avrebbe indicato i termini per una soluzione corretta del rapporto tra sistemi economico-sociali e sistemi di comunicazione artistica; con le analisi del cinema di Griffith avrebbe tentato di mettere in luce l'incidenza propriamente formale dei condizionamenti ideologici; con le lezioni di regìa, infine, avrebbe messo a punto i rudimenti di una sorta di « poetica generativa » delle connotazioni ideologiche [20].

Nello scritto del 1923 la problematica dei rapporti specifici tra ideologia e forma è ancora limitata al tentativo di articolare il messaggio teatrale in modo che gli elementi semantici (e abbiamo visto che, per Ejzenštejn, anche i procedimenti sintattici sono elementi semantici, cioè portatori di un significato preciso) siano caratterizzati a livello ideologico (comunicazione politica), mettendo in funzione, tra l'altro, un modello estatico che, grazie alla sua natura di procedimento disautomatizzante, garantisce la più elevata disponibilità dello spettatore nei confronti di quella particolare manipolazione ideologica che il messaggio intende realizzare sul piano della mobilitazione percettiva come su quello dell'intervento intellettuale.

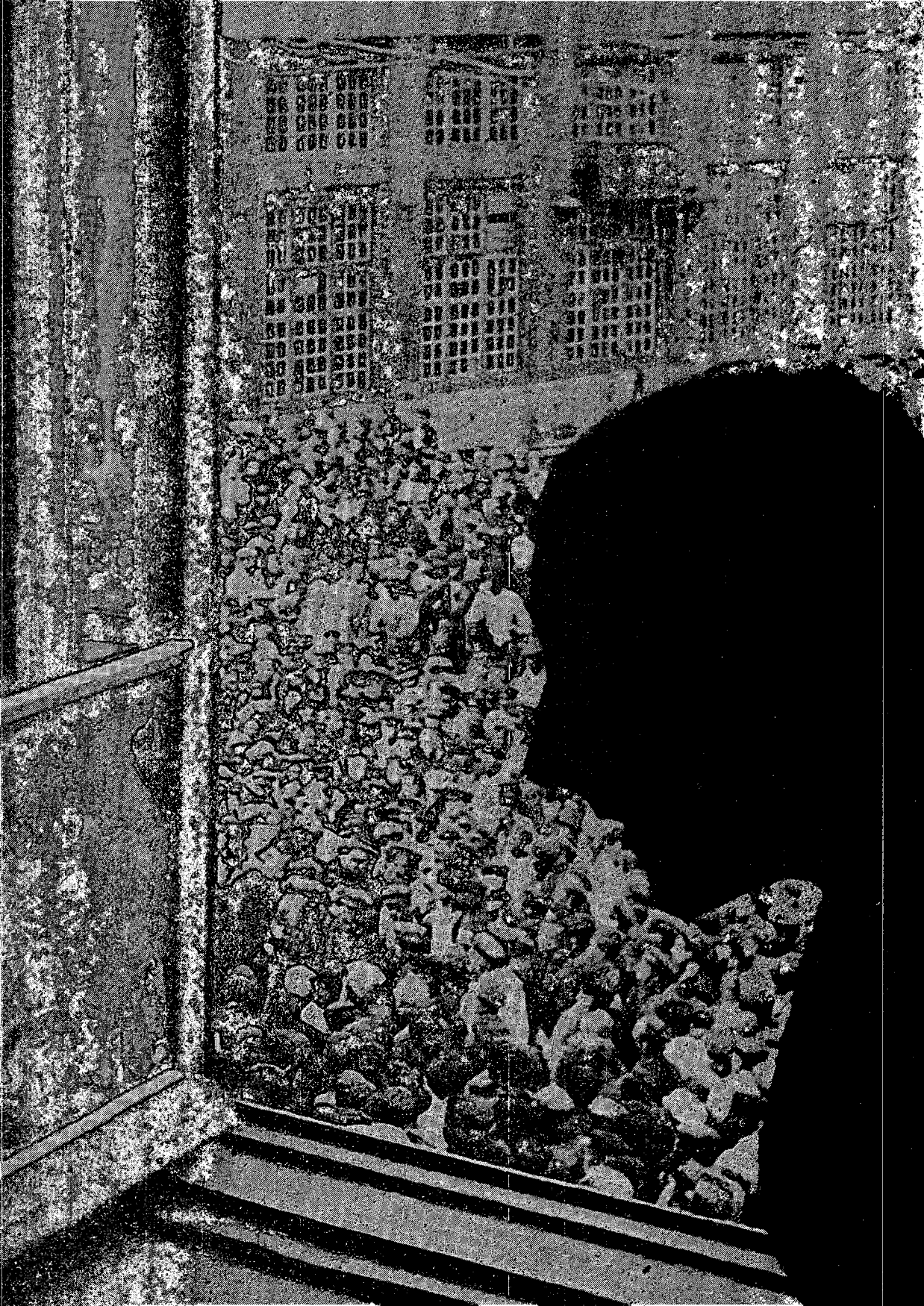
In tal senso, l'« attrazione », è qualcosa come il grado zero dell'ideologia, la neutralizzazione dei sistemi di ricezione istituzionalizzati dalla cultura borghese: in tal senso ancora l'« attrazione » è il diretto precedente di quello che, a distanza di qualche anno, Ejzenštejn avrebbe chiamato « cinema intellettuale ».

Per usare anche noi, a conclusione di questa analisi, il termine « ideologia », diremo che l'ideologia del *Montaggio delle attrazioni* è caratterizzata, in larga parte, dal volontarismo rivoluzionario tipico dei settori più avanzati dell'avanguardia sovietica, ancora fondamentalmente incapaci, per mancanza di strumenti teorici (come, un decennio dopo, per mancanza di spazio poli-

[19] Tr. it. in « Cinema e film », 1967, n. 3.

[20] Il termine è mediato dallo studio di A. Žolkovskij, *La poetica generativa di S. M. Ejzenštejn* (in « Cinema e film », 1967, n. 3), che, tuttavia, circocsrive l'indagine ai soli elementi estetici di tale poetica. Di Žolkovskij sono anche da vedere, in tal senso, i due saggi: *Dell'amplificazione* e *Deus ex machina*, in *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*, Bompiani, Milano, 1969, pp. 91-111.

tico) di operare concretamente quel « drenaggio dell'arte » per liberarla dai « vapori ideologici » del pensiero borghese di cui diceva, giustamente, Brik dalle pagine di Iskùsstvo Kommùny nel 1918.

Il *Montaggio delle attrazioni* è ancora lontano dall'idea di una rivoluzione culturale come « drenaggio », come paziente lavoro di analisi e demistificazione dei valori di un'ideologia le cui trasformazioni erano, di fatto, assai più ramificate di quanto Ejzenštejn non credesse: il *Montaggio delle attrazioni* preferisce il trauma, l'estasi, il grado zero, ciò che ne è, al di là degli aspetti tecnici produttivi che ci siamo sforzati di mettere in luce, il limite storico oggettivo.

VIKTOR SKLOVSKIJ
I MOTIVI DI EJZENSTEJN

(Sciopero, la Corazzata Potëmkin, Ottobre, Il vecchio e il nuovo)

Questo saggio riunisce l'ultima parte del terzo e tutto il quarto capitolo di un Libro su Ejzenštejn *che Viktor Šklovskij ha appena finito di scrivere.*
I primi tre capitoli, già apparsi in traduzione italiana nella rivista « Rassegna sovietica », narrano, nel tipico stile digressivo e acutamente metaforico di Šklovskij, le vicende del protagonista dall'infanzia, ragionevolmente infelice, ai primi contrasti col padre (architetto municipale, interprete del gusto della burocrazia zarista e simbolo di una pseudocultura connivente con i centri di potere), alla Rivoluzione, al difficile rapporto con un nuovo (e non meno autoritario) padre, Mejerchol'd.
Nell'apparente frammentarietà aneddotica del racconto, Šklovskij ricostruisce, per via di comparazioni, suggerimenti e indicazioni intenzionalmente concise la complessità dei materiali umani e ideologici, delle scelte di gusto e delle tecniche, la trama, insomma, dei « motivi » (nell'accezione ambigua della parola) che costituiscono il sistema implicito della poetica ejzenštejniana.
I primi quattro capitoli del Libro su Ejzenštejn *sono pubblicati nella rivista « Iskusstvo Kino ».*
La parte conclusiva dell'opera aparirà sugli ultimi numeri di quest'anno, e verrà tradotta in italiano su « Rassegna sovietica ».

Sciopero doveva essere il quinto di sette film dedicati alla lotta rivoluzionaria. Il ciclo non fu mai realizzato. I soggetti esistevano: erano i nomi delle varie fasi della lotta rivoluzionaria; quello che mancava era un preciso orientamento dell'autore, un suo atteggiamento personale. L'invenzione non era ancora diventata reinterpretazione dialettica del fatto artistico, non era ancora esperienza di una nuova visione del mondo.
La storia di *Sciopero* è una storia straordinaria.
Ho sul mio tavolo le bozze del sesto volume delle opere di Ejzenštejn. La sceneggiatura di *Sciopero* occupa, insieme al prologo, dieci pagine esatte. Il prologo ne occupa quattro, quasi la metà... Oggi questa sceneggiatura sembra una parodia: manca di azione, non vi si parla d'altro che di procedimenti cinematografici, di quel che chiamavamo « abuso della cinepresa ».
... La borghesia si diverte e si disgrega. I borghesi sono molto ricchi, mangiano molto, bevono molto. Posseggono gioiellerie, diamanti e profumi. Una delle loro donne fa il bagno nello champagne. Gli uomini bevono champagne spumeggiante dalla vasca da bagno. Intanto una lavandaia lava biancheria in un'acqua saponosa. Nasce così il confronto.
La borghesia vive bene, gli operai vivono male. Tutto esatto.
Per quanto sembri strano, questo è stato scritto, anzi dettato da Ejzenštejn a Grigorij Aleksandrov. È il lavoro di due personalità d'eccezione.

L'epilogo consiste in una citazione di Lenin: « Gli scioperi sono state altrettante scuole per l'insurrezione armata ». Nella sceneggiatura non è detto come si debba girare questa frase.
Ma lo si mostra nel film.
I vecchi artigiani usavano questo modo di dire: « Gli occhi hanno paura, ma le mani fanno ».
Le mani sono in funzione. La consapevolezza di ciò che è stato fatto spesso nasce solo a lavoro compiuto. Lo capiva bene Ejzenštejn quando scriveva:
« La forma dell'elaborazione del contenuto dal punto di vista del soggetto — nel nostro caso il procedimento, applicato per la prima volta, di un montaggio della sceneggiatura (cioè il fatto di costruire la sceneggiatura non in base a leggi drammatiche qualsiasi, universalmente riconosciute come valide, ma esponendo il contenuto attraverso procedimenti che determinano la costruzione del montaggio come tale, per esempio nell'organizzazione del materiale di cronaca) e la stessa giusta scelta dell'angolo visivo nei confronti del materiale — si sono dimostrate una *conseguenza della basilare comprensione formale del materiale proposto*, cioè del basilare "procedimento", formalmente innovatore, che la regia apporta alla costruzione del film, procedimento delineatosi (storicamente) per primo » (vol. 1, p. 110).
Devo riconoscere che qui ho la mia parte di responsabilità, perché sono stato io a introdurre la nozione di « arte come procedimento », abbastanza presto, nel 1916, senza tuttavia dire che cosa questo procedimento fosse.
I greci lo sapevano meglio di me; chiamavano gli elementi essenziali di un'opera col nome di *schemata*: era il movimento del ginnasta, codificato in precedenza. I greci introducevano il concetto dei modelli collaudati, e, naturalmente, non pensavano che gli *schemata* costituissero l'essenza dell'opera o che due *schemata* formassero, una volta combinati, un'opera d'arte.
Ejzenštejn scriveva sulla creazione del film: « È interessante notare che, essendo la narrazione resa mediante la stessa tecnica di *Sciopero* e delle altre serie di *Verso la dittatura*, il momento della sceneggiatura vera e propria manca, e si verifica un salto dal tema al foglio di montaggio, cosa perfettamente logica dal punto di vista dello stesso montaggio » (vol. 1, p. 110).
Il prologo del quale abbiamo parlato or ora non venne girato affatto. Ne rimasero due parole. Terminava così: « Nello stabilimento è tutto calmo ». La didascalia rimaneva sullo schermo ... poi prendevano corpo le lettera « ma », si ingrandivano, « MA », dopodiché cominciava la storia vera e propria.
Qual'era il « ma » della fabbrica?
Un film tragico, *Sciopero*, molto polemico, con un vorticoso intensificarsi dell'azione.
Attrazioni: scontri sempre più violenti.
Con lo sciopero gli operai sembrano tornare a una vita semicontadina: circola qualche anatra, c'è una specie di economia da tempo di pace, c'è un villaggio tranquillo, per niente militare.
Poi tutto si inasprisce, si drammatizza.
Il ricordo dei tempi dell'infanzia e della giovinezza... I giornali governativi parlavano degli scioperi come di « disordini ».
In realtà i disordini erano organizzati.
L'organizzazione era ottima. Vi si mandava la mala, che aveva i suoi bravi rapporti con la polizia. Rapporti tra l'indulgenza e l'amicizia, dapprincipio, e poi, immancabilmente, rapporti di complicità e collaborazione. Così il forzato Vidocq era diventato capo della polizia di Parigi. Così, durante il regno di Caterina, il forzato Van'ka Kain, famoso rapinatore, che aveva derubato, sul Volga, perfino il principe della Georgia, diventa prima delatore, poi capo della polizia.
Nel film è tutto concreto; come se la cinepresa non ci fosse.
L'intreccio prende le mosse dal malumore degli operai: il pretesto per lo sciopero è il suicidio di un operaio ingiustamente accusato di furto. La fabbrica si ferma. Il vecchio reparto fusione non vuole scioperare, ma viene costretto a farlo. Nel-

l'ufficio vengono infranti i vetri. Gli uomini che agiscono hanno una loro storia; le storie non sono « recitate », ma sono drammatiche. La fabbrica sciopera; un operaio dorme, con la testa coperta da qualche straccio.
Un bambinello lo sveglia: « Papà, è tempo di andare... ». Conosce l'improrogabilità del lavoro. Poi i due si mettono a giocare. Nell'inquadratura successiva il bambinello sveglia il padre: « Papà, dammi da mangiare ».
Ma da mangiare non c'è niente, e il padre non ha nemmeno da fumare. Un buon episodio è quello del bambino che gioca con la borsa vuota del tabacco, fingendo di volerla mangiare.
Ed ecco la scena in cui gli operai vengono dispersi da un reparto di cosacchi. Gli operai si siedono. I cavalli non avanzano contro uomini seduti.
Altro episodio. I cosacchi disperdono gli operai. Un bimbo finisce sotto gli zoccoli dei cavalli. Sua madre si slancia per salvarlo. Viene presa a staffilate dai cosacchi.
Gli operai la difendono.
Tutto è portato fino alla furiosa necessità dello scontro frontale.
I membri della malavita vivevano ciascuno a modo suo.
Molti trovavano rifugio nei mondezzai. Ce n'erano di quelli che abitavano nei cumuli di letame, scavandovi dentro vere e proprie tane: il letame tiene caldi. Altri abitavano vecchi barili.
Dai film americani sappiamo come vivono i vagabondi: nei cimiteri delle automobili.
La malavita del film di Ejzenštejn è propria insolita.
Nella prima inquadratura vediamo alcuni gatti impiccati: le pelli di gatto sono merce. I gatti pendono come altrettante insegne.
Il re della mala, l'uomo che può vendere alla polizia la collaborazione dei suoi sudditi, abita in un rottame d'automobile.
Sembra che il re si trovi dinanzi al quadro di comando di questo imprevedibile villaggio.
Accompagna un poliziotto in mezzo al campo, fa un cenno e da tutte le tinozze spuntano i membri della mala.
Un momento teatrale, di grande effetto, fatto per gli applausi: si presenta l'esercito. La malavita organizza una provocazione: attacca i depositi del vino, permettendo alla polizia di trasformare la dimostrazione degli operai in « disordine ». Vediamo gli interrogatori degli operai, vediamo come vengono picchiati, come si cerca di persuaderli a compiere provocazioni.
Nel film di Ejzenštejn l'aiutante del re della mala è un nano. C'è un motivo. Una delle scene dell'interrogatorio si svolge in un ristorante. Quando l'operaio che ha tradito se ne va, si arrampicano sul tavolo due nani, un uomo e una donna, e si mettono a ballare.
Danza una donna sullo sfondo, nell'atto di cadere: serve da stacco all'inquadratura. Perfino il *samovar* ha una sua storia artistica. Si prepara il *samovar* per bere il tè, lo si beve. Alla fine, mentre il villaggio operaio è sottoposto a saccheggio, un pompiere spezza il *samovar* con un potente getto della pompa d'incendio. L'attacco mosso dagli imprenditori contro gli operai si legge anche in un particolare, in un oggetto.
Nasce così quel che Andrej Belyj definiva « soggetto nei dettagli ».
Il film è di massa, la massa agisce, ha una sua storia, le sue peripezie. Il film, come diceva Ejzenštejn stesso, è contraddittorio e ad angoli acuti. Le spie che pedinano gli operai hanno dei soprannomi: il Gufo, l'Orso, la Volpe ecc. Nella sua infanzia e nella sua giovinezza Sergej Michajlovič amava disegnare gli uomini come animali. Sapeva, già da ragazzo, che schizzi del genere erano stati fatti da Leonardo da Vinci? Durante le manifestazioni nazionalistiche del 1914, Ejzenštejn aveva disegnato una dimostrazione con tanti manifestanti-animali, che reggevano cartelli patriottici. Era stato, questo, il primo atto rivoluzionario di Ejzenštejn di cui si abbia notizia. Gli animali non sono altro che le caratteristiche degli uomini: non è solo allegoria, è slittamento semantico.

ИЗ ЦИКЛА К ДИКТАТУРЕ
СТАЧКА
grève
КОНЧАЙ
РАБОТУ
РЕЖИССЕР
ЭИЗЕНШТЕЙН
ОПЕРАТОР
ТИССЭ
ПРОИЗВОДСТВО
ГОСКИНО

L'elenco degli sbirri è corredato da fotografie inserite in grossi fogli d'album. Così era uso nelle famiglie borghesi. Allora, le fotografie non venivano incollate, ma sistemate su fogli di cartone e infilate entro apposite fessure. Mentre i gendarmi esaminano l'album, le fotografie si trasformano in uomini vivi, che camminano e salutano. Uno, addirittura, appende il proprio berretto ad un angolo della pagina, ciò che sembra sottolinearne la degradazione.
Ad Ejzenštejn occorrevano bruschi conflitti di significati.
Il film è rivoluzionario per contenuto e struttura.
È un grande film, e oggi è ancor più interessante.
Di recente ho potuto assistere alla sua proiezione a Parigi e nella Berlino occidentale. L'intensità dello scontro: uomini che digrignano i denti mentre disperdono una manifestazione. Oggi sui caschi dei poliziotti sono sistemate delle radioriceventi. Gli idranti che vediamo sugli autocarri blindati hanno sostituito le pompe d'incendio.

La vita ha dato nuovi significati alla vecchia pellicola. La storia della lotta mostrata in *Sciopero* oggi ha un senso anche come teoria della lotta.

Al film presero parte gli uomini che avevano cominciato a collaborare con Ejzenštejn nello spettacolo teatrale *Anche il più savio ci casca*. Questi uomini, che poi lavorarono con lui nella *Corazzata Potëmkin*, furono definiti il quintetto di ferro. Si tratta di Štrauch, Aleksandrov, Gomorov, Levšin, Antonov. Sono diventati scenografi o attori.

Il film ha una sua drammaturgia, un suo *intreccio*, ma la *fabula* è quasi assente. Quasi inesistente. Diventava *intreccio* l'azione delle masse.

Vsevolod Ivanov raccontava che al Teatro d'Arte avevano accettato una sua opera e stavano provando una scena di massa. Arrivò Stanislavskij, diede un'occhiata e commentò: « Poca gente! ». Di gente ce n'era molta. Tutti tacevano. « Alzi la mano — disse il grande regista — chiunque non abbia un compito preciso nel movimento di massa ». Due terzi dei presenti alzarono la mano. « Allontanatevi dal palcoscenico ». Poi si rivolse agli altri: « Ripetete la scena ». Tutto andò bene. « Vedete — prese a dire Konstantin Sergeevič — ora di gente ce n'è più di prima, perché possiamo vedere che cosa fa ciascuno, seguiamo le azioni delle varie persone, i rapporti che esistono tra loro, ed ecco che i presenti sulla scena si sono moltiplicati. Prima, invece, c'era solo una gran calca: avrebbero potuto essere anche in diecimila, e noi non avremmo mai saputo quanti erano, e nemmeno ci avrebbe interessato saperlo ».
Era un atteggiamento nuovo verso l'uomo, verso l'uomo della folla.
In *Sciopero* come nella *Corazzata Potëmkin* gli individui hanno una loro precisa linea di comportamento. Noi seguiamo le loro azioni. Dapprima sembra che non intendano contare affatto sulla nostra attenzione, ma poi le inquadrature si allungano, la combinazione di piccole storie produce un'impressione nuova. Così, nella *Casa dei morti* di Dostoevskij, all'inizio i forzati appaiono solo di sfuggita, si vedono appena. Poi un forzato racconta la propria storia, per tornare subito dopo nella folla. Ma ormai siamo capaci di riconoscerlo. In mezzo alla folla c'è un segno diverso.
Ejzenštejn conosceva la difficoltà del lavoro per averle sperimentate. Temeva la negazione dell'arte, nuda e cruda, allora tanto di moda. Nel 1925 scriveva: « Prima di tutto, "*Sciopero*" *non pretende di uscire dall'arte, e in ciò è la sua forza* » (vol. 1, p. 113).
Lo considerava un merito; il segreto del proprio sviluppo.
Oggi la polemica tra Dziga Vertov e Ejzenštejn[1] ci interessa per un altro verso. Noi non neghiamo nessuno di loro: lavoravano ciascuno a modo suo. Ma sono parte di un unico processo.

[1] L'articolo *L'atteggiamento materialistico verso la forma* (1925), da cui sono tratte le citazioni riportate da Šklovskij, s iconcludeva con una netta presa di posizione polemica nei confronti della poetica tecnicistica e « fattografica » di Vertov.

La loro polemica, come, un tempo, quella tra Gončarov e Turgenev, non è un malinteso, è il conflitto insito in ogni sviluppo.

La Corazzata Potëmkin

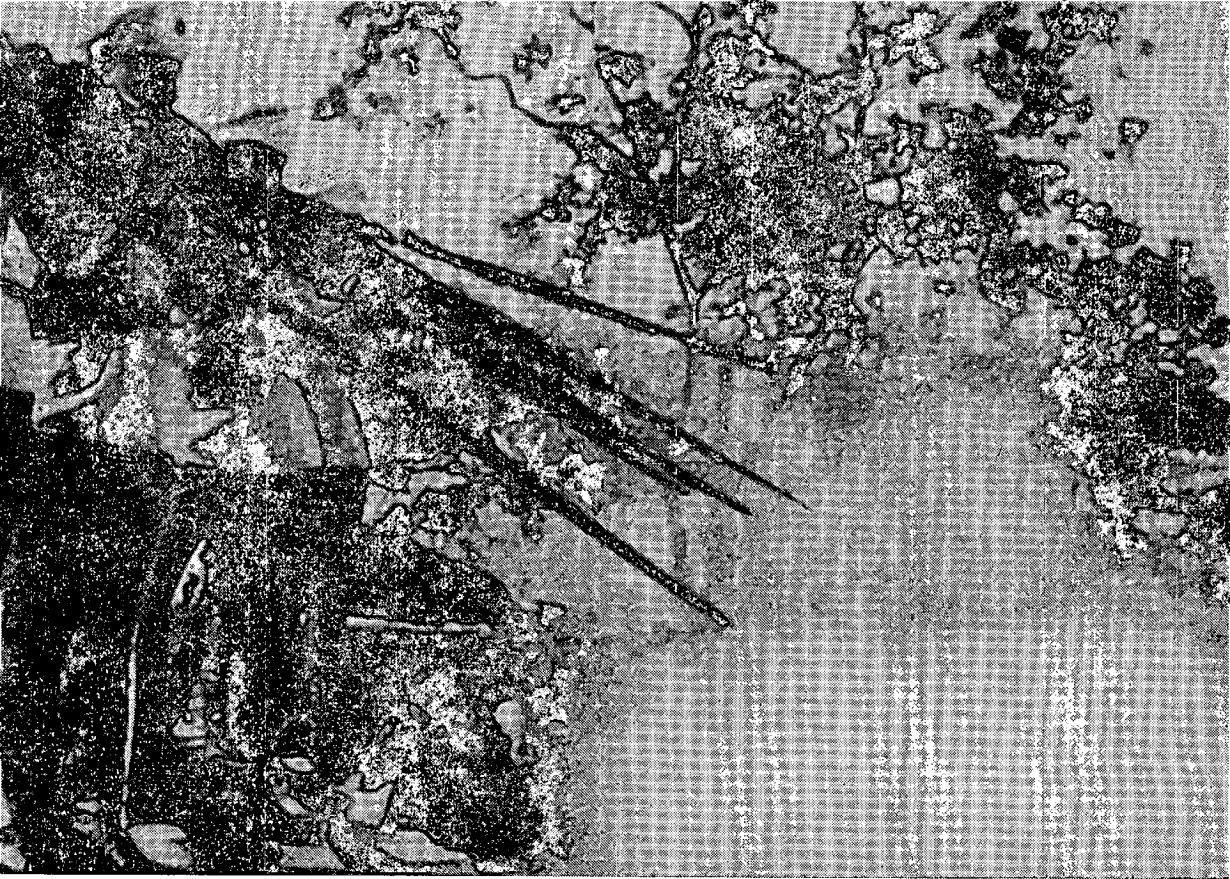
Questo film è il più brillante successo del cinema sovietico. Vale quindi la pena di analizzare i motivi di questo successo, di come fu preparato, di come divenne inevitabile.
La causa prima fu la regìa. Al momento di girare il film, il regista usciva infatti da un'esperienza politica ed artistica veramente nuova.
Inoltre si trovava al suo fianco il grande operatore cinematografico Eduard Tissé, già collaboratore nei documentari di guerra di Lev Kulešov. L'operatore era in grado di riprendere non solo l'avvenimento, il fenomeno visibile, ma anche ciò che vi si doveva vedere dietro.
Tissé era un operatore-stratega.
Attraverso la casualità sapeva mostrare la necessità.
Direttore di produzione del film era Ja. Blioch. Già commissario della Prima Armata di cavalleria, sapeva prendere le sue decisioni con rapidità e fermezza e intuiva le possibilità nascoste del suo regista.
Direttore degli studi era M. Kapčinskij, che durante il periodo trascorso sotto le armi aveva raggiunto il grado di capitano, era stato presidente di un comitato politico dei soldati, aveva scritto alcune opere teatrali piuttosto scadenti, per poi diventare direttore del Primo Studio Cinematografico di Mosca. Io lo conoscevo bene.
Gli studi avevano sede al N. 27 di via Žitnaja, in un edificio a due piani. Vi lavorava Kulešov, vi lavorarono Ejzenštejn, a partire da *Sciopero*, e Abram Room. Nell'ufficio sceneggiature lavoravano Babel', Tret'jakov, Percov. L'attrezzatura tecnica degli studi era scadente. Di buono c'erano gli uomini.
A sentire Kapčinskij, la documentazione sulla *Corazzata Potëmkin* era questa: un registro a fogli mobili e, dentro, la sceneggiatura dell'*Anno 1905*, stesa su poche paginette di sottile carta da sigarette.
Due telegrammi da Sebastopoli, uno da Odessa, la risposta dello stabilimento cinematografico, una lettera di Ejzenštejn indirizzata al direttore, il provvedimento con cui lui e Tissé venivano ricompensati con una piccola somma per aver speso poco durante la lavorazione del film; una proposta di punizione disciplinare a carico di Kapčinskij, per avece invece violato il regime di stretta economia.
Tutto qui.
E passiamo alla sceneggiatura.
Durante la riunione della Commissione del Presidium del Comitato esecutivo centrale, erano state prese in esame due sceneggiature: quella della Agadžanova-Šutko e quella di Ščegolev. La scelta era caduta sulla prima, incredibilmente lunga, per così dire parallela al tema, e proprio per questo poco esauriente.
Nelle biblioteche si suole apporre un timbro a pagina 17 di ogni volume. Non so quale brano della sceneggiatura scegliere.
« Parte I.
Testa di un'aquila.
2. Due aquile sbranano un pezzo di carne.
3. La testa di un ferito.
4. Il ferito si trova su una carretta (in movimento).
5. Un mutilato, sulla sua carrozzella, si salva da sotto le zampe di un cavallo ».
Prenderò la 17ª inquadratura. Grano non raccolto. 18ª inquadratura. I chicchi delle spighe più che mature cadono a terra.
Tutto questo non si può girare perché si deve dar tempo ai chicchi di cadere. E tutto questo serve a comunicare che i contadini sono stati mobilitati per la guerra, che manca la mano d'opera per il raccolto, mentre si combatte sui fronti.

Ma nello stesso tempo la grande sceneggiatura contiene già i germi del futuro film, come, per esempio, il mutilato sulla sua carrozzella.
In generale, dalla 94ª inquadratura alla 135ª della seconda parte, si profila ormai con sufficiente chiarezza la *Corazzata Potëmkin.* A tratti, con estrema chiarezza. Per esempio, vediamo già elaborato il passaggio della corazzata in mezzo alla squadra navale.
Un vero prodigio: la sceneggiatura non c'è, ma sembra che sia già stata girata. L'ordine era: girare in stretta conformità con la sceneggiatura. Un ordine giusto, poiché la sceneggiatura nel film è essenziale.
Il 7 luglio 1925, nella « Kinogazeta » venne pubblicata un'intervista con il direttore del Primo Studio Cinematografico, M. Kapčinskij. Le parole del direttore erano molto sensate.
Le sue promesse furono mantenute. Ma riportiamo un brano dell'articolo *L'anno 1905*: « Il 25 giugno ho cominciato a preparare il piano di produzione. La Commissione del Comitato esecutivo centrale, considerando molto importante il nostro lavoro, ha invitato lo studio a produrre questo film nel corso di un anno, con la condizione che il 20 dicembre 1925 fra tutto l'enorme materiale della sceneggiatura si potrà scegliere il materiale da mostrare al pubblico in occasione del ventesimo anniversario della rivoluzione del 1905. Questa disposizione ci impone di organizzare il nostro piano di produzione in un certo modo.
Naturalmente, cominceremo dalla parte contadina. Credo che gireremo nella provincia di Tambov. Poi passeremo alla flotta e all'ammutinamento. Ci prepariamo con serietà. Com'è ovvio, niente può essere lasciato al caso » [2].
Qui si parla decisamente della sceneggiatura. Il successo del film non fu casuale: per ottenerlo, i suoi artefici dovettero muoversi in un campo culturale molto vasto.
A Nemčinovka, al piano superiore di una piccola villetta abitava la Agadžanova-Šutko; sotto, al pianterreno, abitava Babel'.
Andava a trovarli Kazimir Malevič.
La sceneggiatura veniva dettata, discussa, copiata. In una lettera alla madre, Sergej Michajlovič parlò della prossima lavorazione del film come di un fatto ormai deciso:
« (...) Faccio il film *1905.* A giorni comincerò a girare. Di luglio, in campagna (intorno a Mosca, in alcune tenute agricole, e nella provincia di Tambov). Agosto, settembre (e forse ottobre) li passerò nel Sud (Odessa e Sebastopoli). Per questo film abbiamo a disposizione un anno (dovrà essere finito nell'agosto del 1926). Parallelamente filmerò *Benja Krik*, su sceneggiatura di Babel'. (Ricordi di aver letto questi *Racconti di Odessa* nel « Lef »?) » (*Corazzata Potëmkin*, p. 26).
I pescatori preparano una zuppa di pesce speciale, chiamata « tripla »: prima cuociono, sulla riva, alcuni persici sole e, dopo cotti, li buttano via; poi nella stessa acqua cuociono i persici reali, buttano via di nuovo la carne e mettono in pentola i pesci più pregiati; alla fine mangiano il tutto, dopo averlo cosparso di pepe.
Con il film, si volle preparare una zuppa di pesce « doppia ». La sceneggiatura de *L'anno 1905* fu scritta rapidamente.
Il materiale fu scelto con grandissima cura; ciò che a prima vista può sembrare un'improvvisazione fu il risultato di un lungo lavoro.
Štrauch ricorda come già prima del viaggio del gruppo a Leningrado egli stesse raccogliendo materiale sulla rivoluzione del 1905; Štrauch frequentava la biblioteca « Lenin ».
Egli scrive: « Un giorno mi capitò d'imbattermi in un materiale interessante contenuto nella rivista francese "L'illustration". Un pittore, testimone oculare degli avvenimenti, aveva disegnato la scena del massacro sulla scala di Odessa. Stupito dall'efficienza del giornalismo occidentale, mostrai il disegno ad Ejzenštejn » (*Corazzata Potëmkin*, p. 61).
In un colloquio avuto con me, il defunto Stanislav Radzinskij, nel 1905 giornalista

[2] Cfr. *Corazzata Potëmkin*, Mosca, « Iskusstvo », 1959, p. 52.

a Odessa, affermava di aver sentito parlare della scala per la prima volta da Grigorij Aleksandrov.
Comunque sia, già prima di partire alla volta di Odessa, il gruppo aveva udito raccontare sia della scala, sia del mutilato finito per puro caso nel bel mezzo della dimostrazione, mentre questa veniva dispersa.
Il lavoro cinematografico è pieno di imprevisti.
La *troupe* partì alla volta di Leningrado, dove imperversava il maltempo, e cominciò a girare.
Cito dal diario di Kapčinskij:
« Il 9 settembre (se la memoria non mi tradisce) il gruppo composto da Ejzenštejn, Aleksandrov, Štrauch, Gomorov, Levšin, Antonov, dall'operatore Levickij con il suo assistente Današevskij, dagli amministratori Kotov e Krjukov, partì alla volta di Leningrado per girare il primo episodio. Cominciarono a lavorare. Trascorsero alcuni giorni e alcune notti in piena attività, ma poi dovettero ridurre bruscamente il ritmo di lavoro. Il cielo era irrimediabilmente coperto. Cadevano senza interruzione le piogge settembrine. E, ancora più dannosa della pioggia, una nebbia umida aveva invaso la città ».
Ejzenštejn scrisse a Mosca proponendo di sospendere le riprese.
Intanto, però, si continuava a lavorare. Fu girato l'episodio dello sciopero ferroviario, fu scovato un tram a cavalli con un vagoncino a rimorchio, che un tempo aveva funzionato, e si fece qualche scena. Poi andarono a filmare la squadra navale a Kronštadt, ma la squadra era alle manovre.
Štrauch ricorda: « Data un'occhiata al cielo coperto di nubi, Kapčinskij disse:
— Così non va. Andatevene nella mia nativa Odessa, là il sole si metterà a vostra disposizione, garantisco io per lui. »
La *troupe* fece fagotto in tre giorni e si trasferì a Odessa.
A Leningrado si trovò ancora il tempo di girare la città morta, immersa nel buio più fitto, con la Prospettiva Nevskij illuminata da un riflettore situato sulla Torre dell'Ammiragliato.
Forse per Sergej Michajlovič era un ricordo della notte del *Ballo in maschera*: la notte della rivoluzione di febbraio.
Dirò ancora che in quel periodo si andava in cerca di qualche inquadratura fuori del comune: così, per esempio, a Mosca si girò uno sciopero degli addetti alle pompe funebri.
Un catafalco sullo schermo, gli impiegati delle pompe funebri in veste di scioperanti: ecco qualcosa di realmente sensazionale.
Forse, Aleksandrov se ne ricordò, a sua volta, in *Ragazzi allegri*.
L'operatore Levickij, ottimo cineasta, non andò a Odessa e fu sostituito da Eduard Tissé, che poco prima aveva finito di girare, sempre a Odessa, *Felicità ebrea* [3].
La *troupe* arriva a Odessa.
Sirene di bastimenti nella nebbia, cineasti costretti all'inattività, a girovagare per Odessa, di nuovo nella nebbia.
Sergej Michajlovič e Eduard Tissé facevano passeggiate in barca.
Osservavano la riva e Tissé si portava dietro la cinepresa.
Girò così la fitta nebbia che copriva la città, ignorando l'uso che si sarebbe fatto di quel materiale.
Ejzenštejn racconta: « Rari, esili fili di raggi di sole filtrano a tratti nella filaccia scarmigliata della nebbia, sfrangiata di rosa e d'oro. La nebbia sembra tiepida e viva.
Ma anche il sole si ammanta di un velo di nubi, quasi invidioso del suo riflesso nel mare, su cui nuotano, come piume di cigno, brandelli di nebbia... »
Tutto questo è stato filmato meglio di quanto non sia stato descritto.

[3] Film del 1925, r. A. Granovskij e G. Gricer-Cerikover.

La barca navigava sul mare, fra gli squarci nella nebbia, come in mezzo a sconfinati giardini di meli in fiore.
Tissé girava.
Nella nebbia apparvero dei gabbiani.
E Tissé girava.
Avresti detto che quelle riprese venivano eseguite per dimostrare l'impossibilità di girare.
Ma intanto era in corso un processo di rinnovamento del materiale, di riorganizzazione, di reinterpretazione.
Dalla riva, Tissé era oggetto di continue risatine di simpatia e di commiserazione.
I cavalieri hanno qualche volta degli scudieri, i protagonisti di Smollett e Dickens hanno dei servi. Di solito il secondo piano narrativo è dato dal contrasto fisico e mentale tra servo e padrone, così da attenuare un po' la tragedia di quest'ultimo. Tutti ricorderete il servo di Don Chisciotte e quello di Don Giovanni e anche Savel'ič, il servo di Grinev. Ma esistono anche cavalieri amici di altri cavalieri. Non si limitano a portare le armi del padrone, ma combattono fianco a fianco con lui, lo proteggono, avendone ben compreso il compito, e talvolta gli suggeriscono compiti nuovi, nuovi progetti.
Tale era il cavaliere biondo, forte, fedele, buono, il libero amico di Ejzenštejn, Eduard Tissé.
In fase di montaggio, le nebbie di trasformarono in un'alba, poiché si doveva mostrare il nascere di un mattino molto triste, in cui si vedeva, davanti alla città, il cadavere di Vakulinčuk, disteso con una candela accesa fra le mani. Era la protesta contro la crudeltà.
Il morto lanciava il suo appello.
In seguito qualcuno scrisse che i gabbiani non volano mai di mattina, che non può essere. Va bene, si poteva anche scrivere che la nebbia si era diradata e che la gente aveva visto il corpo di Vakulinčuk, ma soprattutto si poteva evitare di parlarne, poiché si tratta di ben altro. Del fatto, cioè, che le leggi interiori dell'arte rivelavano con gli strumenti loro propri l'essenza dell'opera, la rendevano comprensibile allo spettatore. Egli capiva tutto da solo e non badava agli errori. Quando lo spettatore ride o piange davanti a un libro, non vede le singole lettere, avanza semplicemente, lungo il loro schieramento, verso la propria meta.
Per le riprese di Odessa non ci si concentrò subito sulla scala come sull'obiettivo principale. Filmare non era facile: le comparse per le scene di massa non erano iscritte al sindacato; il giorno dopo potevano anche non farsi vedere. Ma il materiale girato era magnifico.
Gli appunti di filmaggio delle sequenze della scala furono scritti da Štrauch. C'è già la scala, c'è la carrozzina, non ancora correlata alle piazzuole, non si parla ancora del bambino nella carrozzina, ma si profila già chiaramente la madre con il figlio ferito e si dice che sale la scala e che nell'inquadratura si vedranno le gambe dei soldati.
Molte cose, poi, non verranno girate.
Ecco un appunto di filmaggio:
« La scala. Secondo giorno.
1. Di lato. Campo medio. Caduta di tre persone attraverso le ceste piene di fiori.
...4. Prima cinepresa. Dall'alto. Una donna dentro una cesta di fiori.
...6. Dal basso. In mezzo alla scala sale la madre con il figlio, si vedono le gambe dei soldati
7. Prima cinepresa. Dal basso. La carrozzina rotola dall'alto, sola, in mezzo agli uccisi (ripetuto varie volte).
8. Seconda cinepresa. Stessa cosa.
9. Dal basso, bocconi. La carrozzina si scontra con un vecchio. I soldati marciano sopra la cinepresa.
10. Stessa cosa. La carrozzina rovesciata.
11. Di lato. Più grande. La carrozzina sbatte nel vecchio. I soldati oltre la cinepresa. Baionette conficcate nella carrozzina (5 volte).

12. Di lato. Cinepresa in movimento: dall'alto verso il basso. La madre e il figlio avanzano. Il figlio cade.
13. Di lato. Stessa cosa. Una massa di gente rotola verso il basso. La fila dei soldati spara.
14. Di lato. Stessa cosa. Persone rotolano giù dai gradini (2 volte).
15. Di lato. Stessa cosa. La madre con il figlio sale. Una scarica. I due cadono.
16. Di lato. [...] Una scarica. La madre cade in ginocchio. Una scarica. La madre cade del tutto » (*La Corazzata Potëmkin*, p. 67).

Che c'entrano i fiori delle inquadrature 1 e 4? Ho visto queste inquadrature mentre venivano cestinate in sala di montaggio. Sono inquadrature abbastanza belle. La cesta piena di fiori. Sullo sfondo di questa cesta ornamentale si vedono, sparsi, i capelli ingarbugliati della fioraia, simili a quelli della Gorgone. Un effetto interessante: i capelli ritti e le rose nella cesta. Un tempo lo si definiva eccentrismo. Ma è anche abbastanza reale, perché a Odessa i fiori si vendevano dovunque, conservati in secchi pieni d'acqua, sull'orlo dei marciapiedi.

La fioraia è rimasta ferita durante una sparatoria. Nella sceneggiatura, questo è descritto forse con un eccesso di eleganza.

Ma non era questo il punto. Quando uno comincia a girare, se è un tipo dotato, mira sempre all'essenziale, cancellando a mano a mano ciò che è provvisorio, accidentale. Occorre saper inventare e saper rinunciare a ciò che si è inventato, mentre si tende all'essenziale.

La città saluta la corazzata ribelle, su cui è già stato issato lo stendardo rosso. So quel che dico: non è una bandiera, è proprio uno stendardo.

Sembra una goccia di sangue, un raggio di sole rosso che ha trafitto le nuvole. La città accoglie pacificamente la corazzata. I canotti le si avvicinano, mentre i cittadini continuano a sfilare davanti a Vakulinčuk, e insieme alle persone sfilano i brandelli di nuvole.

Ma dopo questa scena, tesa ma senza scosse, si scatena la sconvolgente tragedia della scala. Vi si trovano brave persone, individui pacifici, non organizzati: la brava gente dell'inizio pacifico della rivoluzione. Contro di loro avanza la fanteria con passi la cui lunghezza è determinata da quella dei gradini della scala.
E in basso, in attesa di questa brava gente, ci sono i cosacchi.
Sopraggiunge una donna con un bimbo in carrozzina, arrivano una donna con un ragazzo, uno studente, una maestra, un invalido: ciascuno di loro avrà la sua storia nelle immagini successive del film.
Dapprima li vediamo di sfuggita, poi riappaiono dopo molte inquadrature.
Ci abituiamo alla loro presenza, ci ispirano simpatia. Poi li rivediamo alla fine. Muoiono chi in un modo chi in un altro.
La maestra vuole interrompere quel massacro: si organizza una specie di delegazione che dovrebbe parlamentare con i soldati. Ma un cosacco le spezza gli occhiali e le fa saltare un occhio con il suo staffile.
Una pallottola colpisce nel ventre la donna con la carrozzina. La carrozzina riceve una spinta involontaria.
Comincia così un episodio dal crescendo tragico: la corsa sempre più rapida della carrozzina.
Il lattante rotola verso una morte sicura.
La donna col ragazzo vede uccidere suo figlio, ma pensa che è ferito. Si rivolge ai soldati con parole terribilmente semplici:
— Sentite, non sparate! Il mio ragazzo sta molto male.
E protende verso di loro il corpo inanimato del figlio.
Dietro tutti questi singoli episodi, avanzano, come un ritornello tragico, le ombre dei soldati che scendono i terrificanti gradini.
E' una scala sbalorditiva, è un cinema nuovo. Uno scultore ha detto, con parole spesso ripetute da altri, che in ogni pezzo di marmo c'è una statua, purché si asporti il materiale superfluo.
Sergej Michajlovič copiò il trattamento e vi trovò l'essenziale: isolò un episodio e vi trovò il tutto.
Eliminò quindi il superfluo, enucleò l'essenziale, individuò la causa dell'insurrezione, chiara a chiunque, e issò lo stendardo, destinato a riunire sotto di sé il nuovo destino degli uomini.
I marinai insorti gettano fuori bordo il medico, ma noi non assistiamo alla sua morte: alle sartie rimane appeso il suo *pince-nez.* E' una sineddoche, la parte per il tutto. L'uomo in procinto di affogare avrebbe suscitato forse un sentimento di giusta vendetta, mescolato a un briciolo di pietà: il *pince-nez* appeso alle sartie proclama che quest'uomo non esiste più e non deve esistere. L'emozione viene purificata. Il *pince-nez* era chiaramente colpevole. Attraverso le sue lenti il medico non aveva voluto vedere i vermi.
Il *pince-nez* non ci ricorda l'uomo, ma il suo crimine. Nel campo del cinema, le sineddoche sono esatte come le inquadrature fotografiche con le quali si « montano » le soluzioni cinematografiche.
La scena dell'ammutinamento viene individuata e purificata di ogni elemento fortuito. Comincia quasi sottovoce, con un litigio a causa della minestra. Gli uomini preferiscono mangiare pane e scatolette, non vogliono saperne della minestra di carne putrefatta e comprano carne in conserva. Invece li si obbliga a mangiare la minestra. L'illegalità dell'ordine è palese.
La rivoluzione è legittima, ma lo è ancora di più perché dietro tutto questo e dietro la « scala » c'è il 9 gennaio di Pietroburgo.

Ero ragazzo, quando una folla di operai, che si recava a protestare dallo zar, venne sterminata a colpi di fucile sul ghiaccio della Neva. Gli operai erano guidati dal pope Gapon, semiprovocatore e semitruffatore. L'essenziale, però, è che la folla era dominata ancora dalla vecchia idea di uno zar ragionevole, il quale doveva capire che non si può ingannare e umiliare la gente oltre un certo limite.
Il 9 gennaio a sparare furono truppe addestrate all'obbedienza da molte generazioni. Marciare in ordine chiuso, infatti, in guerra non serve a niente. Perfino nelle guerre

napoleoniche gli opposti schieramenti si affrontarono così solo qualche decina di volte. Marciare in ordine chiuso era un sistema per reprimere le normali emozioni umane e sostituirle con l'esecuzione meccanica dell'ordine ricevuto: nel 1915 ho visto, sul Campo di Marte, un soldato motociclista perdere il controllo del mezzo e incunearsi violentemente nello schieramento del reggimento Preobraženskij, scagliando lontano, come birilli, tre soldati: le file non ondeggiarono nemmeno, perché si trattava di soldati bene addestrati, che non avevano ricevuto l'ordine di « sciogliere le righe ».

Come ho già detto, in guerra la formazione in ordine chiuso non serve a niente. Però le marce per le vie della città, la disciplina mantenuta in tutte le caserme, duecentocinquat'anni di addestramento avevano consentito al governo zarista di ordinare all'artiglieria di sparare sui decabristi e, più tardi, di ordinare alla truppa di sparare sulla folla che marciava pacificamente verso il Palazzo, chiedendo un po' più di giustizia.

Vollero girare il « 9 gennaio » a Leningrado. Ci provarono, ma l'esperimento andò male. L'arte opera con sostituizioni reali. La « scala » di Odessa è riuscita ad esprimere il 9 gennaio e molte altre cose.

C'era stata la rivoluzione del 1905, audace, sanguinosa, estesa, possente e calpestata.

Dopo la guerra 1914-1918 lo schieramento in ordine chiuso dei reggimenti russi andò a farsi benedire e apparve, invece, lo schieramento della rivoluzione.

Come rispondere al massacro umano sulla scala?

L'arte non può mostrare la realizzazione dell'impossibile, così come non può rendere giusto l'ingiusto.

Ma può mostrare barlumi di giustizia in questo ingiusto: la breccia nella violenza, attraverso cui la giustizia si fa strada.

La corazzata sparava contro la riva: in risposta, i leoni di marmo fecero un balzo. Erano stati sistemati sulla scala del Palazzo Voroncov. Sono lì anche oggi e le guide vi hanno messo un cartellino (l'ho letto con i miei occhi): « Privo di valore artistico ». E' vero, si tratta di un buon artigianato in marmo bianco. Alcuni leoni sono distesi, altri sembrano svegliarsi, altri ancora ruggiscono. Sergej Michajlovič ha mostrato come un leone di marmo, svegliato da uno sparo della *Potëmkin*, balza sulle quattro zampe.

Non è uno scherzo: Ejzenštejn ha mostrato la ribellione della verità, ha mostrato che le pietre possono mettersi a urlare, dando sfogo all'emozione del pubblico. La sparatoria opera una catarsi, un saldo morale fra ciò che si è visto e ciò che si è provato.

Dopo la scala, il palazzo Voroncov si apre con un portale di marmo, su cui è scritto in arabo, in lettere d'oro: « La ricchezza viene da Dio ». Qui sì che si potrebbe scrivere: « Oggi questo è privo di qualsiasi valore », come è privo di valore artistico lo stesso palazzo Voroncov, costruito, nella parte posteriore, come la magione di un ricco lord scozzese del secolo XVIII, mentre sulla facciata troneggia la scritta in arabo, e lungo la scala abbiamo i leoni italiani... Il tutto, messo insieme, non possiede il minimo valore artistico, è come se non esistesse, perché non tutto il reale è razionale, perché ciò che non è razionale esiste, ma viene razionalmente distrutto.

La distruzione è per l'appunto il razionale che irrompe in un'esistenza irrazionale. La corazzata non suscitò una rivolta generale, ma nell'ordine chiuso della squadra navale si era prodotta una fessura.

La corazzata passa attraverso la squadra tra le acclamazioni dei marinai che non possono ribellarsi, non sanno ancora farlo, non sanno prendere d'assalto la scala, ma hanno già conosciuto la verità della rivolta.

E il film si conclude con il trionfo della « Potëmkin ».

Potrei ancora parlare di quanto fu facile « girare » tutto questo, di come la corazzata stessa fu sostituita da una sua consorella, da un vascello del medesimo tipo, chiamato un tempo « I dodici apostoli ».

La corazzata rivoluzionaria fu posta in disarmo e, come per castigo, ridotta in rottame.
Il film fu girato e montato in tre mesi. E' considerato il miglior film del mondo, già da parecchi decenni, e molto tempo dopo, a Roma, ho visto gente che piangeva nell'assistervi. Alcuni spettatori dicevano ai loro vicini: « Sono un industriale, eppure tutta la mia simpatia va a questi uomini che non hanno nessuna simpatia per me. Perché? ».
Così è accaduto anche in altre grandi città.
Così questo film continua a vivere da molti decenni.
Tavolta, l'arte riesce a spezzare il guscio che protegge l'uomo e a sfiorare per un attimo il nucleo più profondo, la più vera essenza umana.
Poi l'individuo si affretta a ricostituire il proprio guscio.
Ma l'arte può superare l'epoca che le ha dato vita, poiché attraverso il confronto essa pone in luce l'essenza autentica dell'oggetto. E' come se riuscisse ad avere la meglio sul tempo, a trovare una verità e una morale assolute. Perciò un attore intento a recitare la parte di un altro attore in una piccola compagnia ambulante piange, parlando di Ecuba, anche se personalmente non glie ne importa proprio nulla.
Chi ricorda che Ecuba fu la madre di diciannove figli, tutti periti, che fu ridotta in schiavitù, che si vendicò e morì gettandosi in mare?...
Il nome risuona come un'eco ormai lontana e incomprensibile, risuona in miti contraddittori, rinasce nelle tragedie.

Ottobre
Dostoevskij ammonisce sul pericolo degli oggetti. Zola ne descrive il trionfo

Nel 1862, Fëdor Michajlovič vide l'Europa con gli occhi di un profeta, di un giocatore, di un artista.
Dostoevskij riceveva in casa le persone a lui più vicine solo per chiedere in prestito, e con poche speranze di riceverlo, del denaro con cui poter giocare.
Egli vedeva davanti a sé un mondo proibito, estraneo, ma penetrabile, comprensibile sino in fondo.
Fëdor Michajlovič conosceva bene l'Occidente. Nel 1863, egli descrisse nella rivista « Vremja » le sue impressioni sul viaggio compiuto l'anno prima in Germania, in Francia, in Italia, in Svizzera e in Inghilterra. Nell'articolo intitolato originariamente *Note invernali su impressioni estive*, Dostoevskij parla della Francia. Dice che il borghese francese ama più di tutto gli oggetti; il suo amor proprio gli impone di possedere il maggior numero possibile di oggetti: « Accumulare una fortuna e possedere il maggior numero possibile di oggetti, ecco il codice essenziale della moralità, nel catechismo del parigino... Adesso devo accumulare una bella sommetta per acquistare tanti tanti oggetti e allora potrò farmi rispettare almeno un poco ».
Nello stesso articolo, poi intitolato *Un'esperienza sui borghesi*, Dostoevskij aggiunge che senza oggetti « ... non si può contare nemmeno sul rispetto di sé stessi » [4].
Vi sono mariti che posseggono molti oggetti, ma vi sono anche individui scapoli e poveri. Sono futuri mariti, futuri *bribri.* E' un nomignolo carezzevole, usato dai francesi per definire un marito forse tradito, ma rispettabile. In Dostoevskij, il futuro *bribri* si chiama Gustave. E' povero, ma il caso gli getta fra le braccia una fortuna: eredita il patrimonio di Rotschild.
Ma Gustave rifiuta i milioni con orgoglio e disprezzo. Perché? Per favorire uno sfoggio di eloquenza.
Poi Gustave riceve un milione e diventa egli stesso un *bribri.*
Il milione gli serve per farlo circolare. La circolazione monetaria serve per fare acquisti. Gli acquisti servono per il rispetto di sé stessi.
A momenti Gustave occupa l'intero orizzonte dello scrittore.

[4] F. M. Dostoevskij. *Opere in dieci volumi.* Mosca, GICHL, vol. 4, 1956, p. 102.

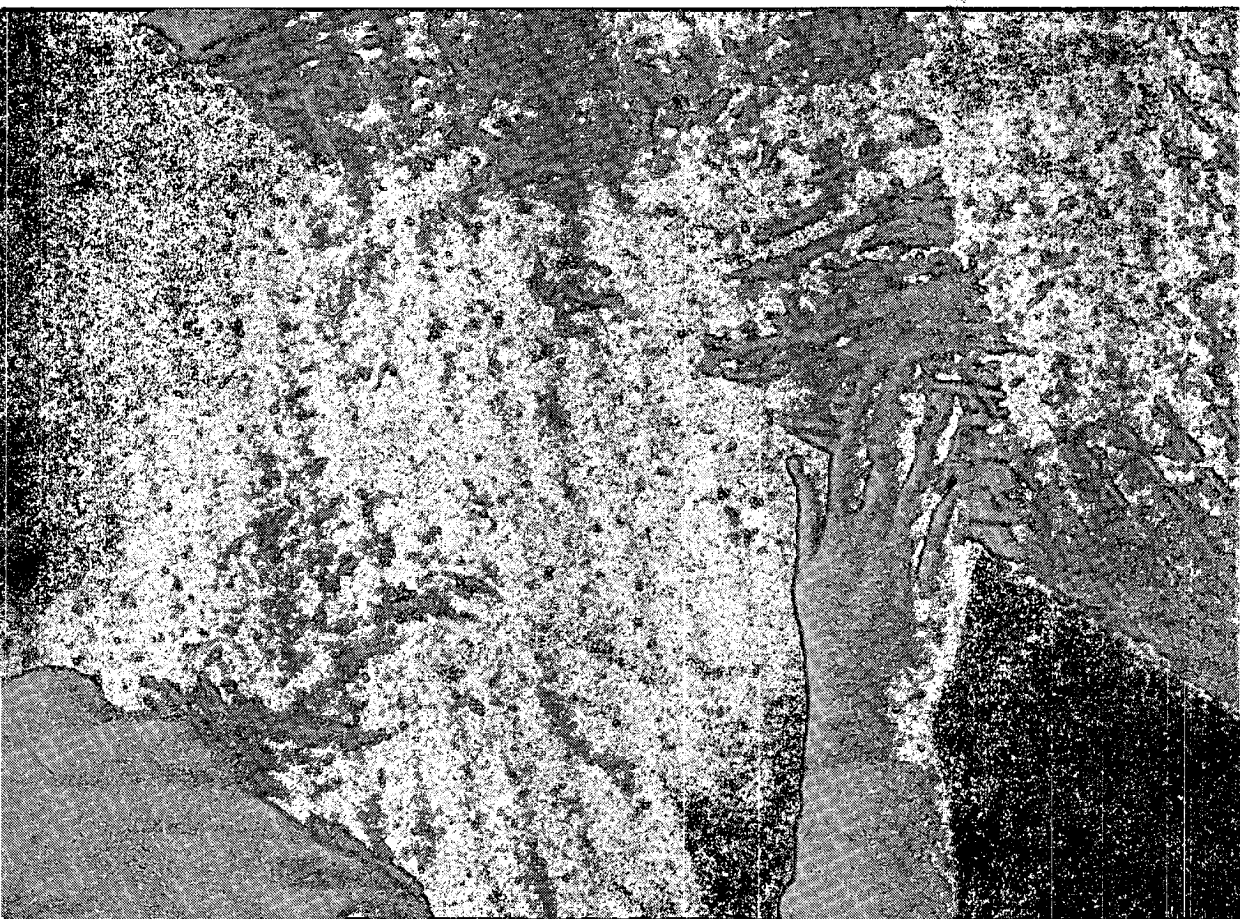
Fëdor Michajlovič gioca alla roulette e inventa un suo sistema.
Vuole rifarsi al gioco con Gustave, non vedendo altra via verso il trionfo finale.
Gustave commercia intensamente, mette da parte quattrini, va in rovina, si rifà nuovamente. Solo che le grandi eredità spesso si trovano soltanto nei romanzi.
Nella vita Gustave diventa commesso di negozio, spera di sposare la padrona, ma i grandi magazzini si scatenano contro Gustave e il negozietto va in rovina.
Nascono intanto edifici simili a palazzi e templi.
I templi degli oggetti.
Nascono nuove industrie. Gli oggetti si moltiplicano, in forme e colori, inondano la città, offuscano e sostituiscono l'arte. Nascono a getto continuo.
Trascorrono i decenni.
Zola, uomo intelligente, perspicace, audace, onesto, si sforza di giustificare il trionfo degli oggetti.
Nel 1882, Emile Zola pubblica il romanzo *Il paradiso delle signore.* E' quasi il poema della nascita di un negozio gigantesco, descritto come il palazzo di Sheherazade.
La sola descrizione della facciata occupa un'intera pagina del XIV capitolo, anzi due pagine.
La polizia trattiene la gente che si affolla davanti al negozio:
« Lontano si stendeva Parigi, ma una Parigi ridimensionata, quasi scarnificata da questo mostro: le case che gli sorgevano accanto sembravano misere capanne, mentre più oltre si profilava, confusa, una foresta di ciminiere. Perfino i monumenti s'erano come liquefatti: a sinistra, buttata giù con due tratti di penna, si stagliava la cattedrale di Nostra Signora di Parigi, a destra un piccolo arco contrassegnava la Casa degli Invalidi, mentre sullo sfondo si era rifugiato un Pantheon indistinto, inutile, grande come un fagiolo ».
Il cielo serve solo da sfondo a questa magnificenza, descritta con una spruzzatina di umorismo. Nel negozio si vende biancheria bianchissima, immacolata, e i vari ripiani, che ne sono colmi, « ... somigliano al lontano settentrione, al paese delle nevi eterne, a una steppa sconfinata, dove su massicci ghiacciai si vedono correre ermellini illuminati dal sole ».
Il trionfo della svendita occupa tutto l'ultimo capitolo, che rigurgita di sostantivi. L'oggetto sfila davanti a noi in mezzo a un vero e proprio carnevale. Ma gli oggetti non scherzano, si vendono, abbagliano una folla di signore. Il padrone, il signor Muret, è innamorato della modesta commessa Dénise.
Dénise è molto onesta e virtuosa: è lei a mantenere i fratelli. Il giorno della svendita volge al termine. Il cassiere, con due fattorini, porta il denaro incassato: un milione, 247 franchi e 95 centesimi.
Scendono le scale, attraversano i saloni, passano su un ponte sospeso, portano il milione come se fosse un dio e, sfilando davanti ai commessi, lo depongono sul tavolo come su un'ara votiva. Muret, tuttavia, non dedica la minima attenzione al milione e rotti. Lascia che l'oro scorra sul tavolo e rovesci quasi il calamaio. Non è una parodia: sto citando il brano di un romanzo, preannunciato da Dostoevskij con vent'anni di anticipo.
Zola vede un torrente di oggetti, vede consumatori inebetiti scendere le scale in mezzo a branchi di ermellini e di *toilettes* costose o di poco prezzo. Con due decenni di vantaggio, Dostoevskij aveva preannunciato la follìa del secolo dei consumi.
L'uomo che prima si trovava con le spalle al muro ora è un acquirente, l'ex cercatore di avventure è diventato un piccolo borghese che aspetta la moglie, mentre quella passeggia per i grandi magazzini, da un reparto all'altro.
Il *bribri* attende con aria stanca la moglie e i suoi innumerevoli pacchi. E' il diluvio universale degli oggetti, che travolgono la multiformità del mondo. L'architettura viene schiacciata dalla merceria. Cerca ancora di sollevarsi in punta di piedi, ma invano: è divenuta merce anch'essa, è travolta, assorbita.
Dénise vuol partire. Lei è come Gustave, che disprezza il milione.
L'esattezza della profezia di Dostoevskij è assoluta.
Un esercito di tremila impiegati rumoreggia in basso, l'assurdo milione senz'amore

giace sul tavolo. Il Muret preannunciato vent'anni prima da Dostoevskij è disperato. Dénise afferma di amarlo, ma parte: « senza rendersene conto, Muret si siede sul tavolo, sul milione che vi è sparso sopra e che egli non vede più ». Muret tiene stretta Dénise fra le braccia e le parla del suo amore.
La ragazza partirà, fuggirà lontano dai pettegolezzi e tornerà a Parigi, ma questa volta da padrona.
Ancora più bello sarebbe stato trasformare il tavolo del milione in un letto di nozze. Ma non c'è fretta. L'immacolato abito nuziale, le lenzuola, un milione di oggetti pronti per il consumo aspettano il loro fruitore; tremila impiegati maneggiano gli oggetti, per la felicità delle signore.
Ottobre è un film sulla fine degli oggetti, su un mondo diverso, ma al tempo stesso descrive il vecchio mondo attraverso i suoi oggetti.

« L'Ottobre è già arrivato... »

Più spesso d'ogni altro, Ejzenštejn ricorda Zola.
Zola è concreto e concreti sono i suoi romanzi. Dagli oggetti zoliani emana il fascino dell'orrido. I suoi uomini sono credibili come oggetti.
Ejzenštejn vede il teatro come un oggetto, come un costume teatrale, come una successione di interni.
Ama i libri e la rivoluzione.
Conosce la malvagità degli oggetti: degli appartamenti, degli arredi, dei cuscini, delle icone, delle tombe, dei monumenti.
Nel Palazzo d'Inverno egli non ha visto solo l'appartamento dello zar, ma anche la casa di un acquirente in grado di comprare tutto.
In Kerenskij egli ha visto Muret e Gustave, ha visto il loro avido, illegittimo erede.
Il Governo provvisorio era un governo del passato, del vecchio strapotere degli oggetti.
Ejzenštejn presenta il Palazzo d'Inverno come un enorme deposito di oggetti assurdi, rimasti privi del loro vecchio padrone.
Gli oggetti sono stati spostati, e ne sono derivate strane combinazioni di icone e di statue che sollevano gli orli dei loro paludamenti marmorei accanto a un *bidet.*
Accompagnato da due aiutanti simili a commessi di negozio, sale le scale Kerenskij, un signor Muret fatto e finito, che ha messo le mani sul deposito che canta le glorie degli oggetti.
L'ascesa di Kerenskij viene accolta con giubilo dalle statue barocche, una delle quali, la statuina di Bonaparte, serve a svelare il carattere del nuovo grand'uomo. Con lo stesso procedimento, Bonaparte viene contrapposto a Kerenskij.
Lo scontro fra quest'ultimo e Kornilov è stato ironicamente semplificato, come lo scontro fra due identiche statuette di pseudonapoleoni.
Ma gli oggetti non sono solo simboli degli uomini, Ejzenštejn ci mostra anche la malvagità di questi innumerevoli oggetti, ci presenta la società dei consumi.
L'ascesa si ripete più volte: sembra il passaggio di un treno di cento vagoni.
Il palazzo di Nicola II, oltre ai saloni di malachite, ai broccati e alle colonne aveva anche stanze arredate con mobili imbottiti, tappezati di lucido cotone inglese; c'erano, poi, ceramiche di Dresda, fotografie, sacre immagini. Era un appartamento iperborghese dell'epoca vittoriana.
Kerenskij sale le scale con l'aria di un vincitore stanco.
Alcune didascalie interrompono questo suo salire.
Sono composte di soli sostantivi, di gradi e di titoli sempre più elevati.
Kerenskij sale quasi fino al cielo, tanto questa sua ascesa sembra lunga. Poi stringe le mani ai lacché. E' un democratico, come Muret, ma è anche un fantoccio.
Muret e Kerenskij sembrano molto lontani l'uno dall'altro, ma ambedue si considerano vincitori degli oggetti. Il cammino lungo il quale guidano gli uomini e la porta cui si stanno avvicinando sono soltanto dipinti sulla parete.

Anche Muret si sente mancare il respiro, pur avendo raggiunto il culmine del successo.
Non esistono strade aperte per chi si inchina davanti agli pseudoeroi, intenti a salire gli ampi comodi gradini del rispetto altrui.
La vittoria del popolo in *Ottobre* non è semplicemente la presa del Palazzo d'Inverno. In realtà, i cancelli del Palazzo d'Inverno non erano chiusi, non c'era bisogno di scavalcarli.
Ma scavalcarli significava superare definitivamente non solo lo zarismo, ma anche il regno degli oggetti. Sui cancelli si vedono aquile e corone. Gli uomini che scavalcano i cancelli si servono degli ornamenti araldici come di gradini da calpestare. E' una bella trovata, veramente espressiva.
Ma come presentare l'immagine di Lenin? Di un Lenin che decide, teorizza, generalizza ininterrottamente, che è una forza consapevole della propria epoca e del succedersi delle epoche? Per Lenin, Ejzenštejn fece ricorso al *tipaž*, all'operaio Nikandrov, che a Lenin somigliava molto. Ma l'uomo-*tipaž* poteva solo posare, mostrarsi sullo sfondo della folla quale centro ispiratore dell'insurrezione, ma non era capace di pensare.
A volte le riprese di *Ottobre* duravano fino a quaranta ore.
Si girava nelle strade, sui lungofiume.
Il colossale monumento di Alessandro III veniva buttato giù e poi rimesso in piedi.
I lampadari dei palazzi tremavano alle cannonate dell'« Aurora ».
Io venivo a trovare Ejzenštejn nel vicolo Gnezdnikovskij; vedevo pile di scatole di cartone. Ogni scatola conteneva migliaia di associazioni mentali, migliaia di reinterpretazioni. Era un mondo nuovo, che esisteva già, ma non era stato ancora montato, né risolto sul piano del soggetto.
Erano stati girati 49.000 metri di pellicola, occorreva sceglierne 2.000.
Sergej Michajlovič era allegro, sicuro di sé. Diceva: « Ho già girato la scala » (alludeva alla scala della *Corazzata Potëmkin*).
Sergej Michajlovič considerava la scena dell'apertura del ponte, in *Ottobre*, un equivalente della « scala ».
I quartieri operai hanno raggiunto le rive della Neva. Il quartiere operaio principale, è la *Vyborgskaja Storona* con le adiacenti fabbriche del *Vasil'evskij Ostrov*. Ma esistono fabbriche e stabilimenti anche sulla riva, dove sorge il Palazzo d'Inverno e si stendono lungo il *Peterburgskij Šossé*. Il 9 gennaio il granduca Vladimiro ordinò di aprire i ponti per non lasciar avvicinare gli operai al Palazzo d'Inverno. Ma gli attaccanti cominciarono ad attraversare il fiume sul ghiaccio. Il nemico del Governo Provvisorio era il tempo. L'epoca di Kerenskij era finita. L'avversario aveva circondato la zona. Mancavano i difensori. La città era con i bolscevichi.
Sergej Michajlovič mostrò, e vi riuscì magnificamente, il sollevarsi dell'arcata del ponte del Palazzo. Tutto comincia con grande lentezza, con un movimento lieve. Sul ponte giace una donna uccisa: i suoi capelli biondi sono sparsi proprio sul punto di congiunzione. Accanto a lei giace un cavallo ucciso, attaccato a un calesse.
Dapprima cominciano a muoversi i capelli: il ponte si alza. Ci ha già mostrato la sua struttura di ferro. I finimenti è come se si spezzassero: il calesse resta da un lato, il cavallo, quasi a fargli da contrappeso, pende dal lato interno del ponte. Finalmente il cavallo precipita scivolando fuori dai finimenti e il calesse rotola verso il basso.
L'apertura del ponte è splendida.
Ejzenštejn prosegue: « La sagoma del ponte aperto, ripresa volutamente all'alba, si ramifica in un sistema di immagini, assurge a simbolo di due mani protese l'una verso l'altra in una forte stretta e si inserisce, come carcassa strutturale, nella costruzione dell'intero film ».
Ma non si tratta solo di fotografare ponti, anche se molto fotogenici, e Sergej Michajlovič ci ha lasciato un'analisi dettagliata del loro comportamento.
Egli amava i ponti con animo di ingegnere e di artista.
Nel film, il ponte sorge accanto a una banca.

Un piccolo ponte simpatico sopra uno stretto fiumicello, un piccolo ponte sorretto da simpatici leoni alati, simili quasi a giocattoli.
Attraverso questo ponte passano i seguaci del governo: deboli, superflui.
Qui il tema dei ponti finisce.
Ma nella sorte del Palazzo d'Inverno, nella storia della sua presa, il ponte non ebbe parte alcuna. Nel film, dietro il ponte non si vedono uomini pronti a dare una mano all'assalto o a difendere il Governo Provvisorio.
Il ponte rimane un'attrazione, che funziona come tale, senza svelare né l'essenza dell'assalto, né l'essenza del Palazzo.

La tormenta degli oggetti, la sensazione di peso data dal loro numero è più accessibile e vicina allo spettatore attuale di quanto non lo fosse a chi vide il film poco dopo la sua nascita.
Il film fu girato eroicamente nel corso di sei mesi insonni; i cineasti dormivano accanto ai monumenti, sugli affusti dei cannoni e sul pavimento della « Sovkino » nel vicolo Bol'šoj Gnezdnikovskij.
Si separarono dopo aver visionato il materiale, discutendo rumorosamente, fra mille critiche. Vsevolod Pudovkin mi raggiunse correndo e disse:
« Quanto vorrei avere anch'io un insuccesso di questa portata. Da oggi lavoreremo tutti in un'altra maniera ».
Qui le parole « in un'altra maniera » equivalevano a una reinterpretazione degli oggetti.

Ejzenštejn parlava della « non indifferente natura ».
Lottava contro l'indifferenza degli oggetti.
Ottobre è un film sulla rivoluzione, sulla sua necessità, sulla necessità di una rivoluzione non solo russa. *Ottobre* è l'ansia di un uomo, la sua ansia di liberazione, di cielo, di spazio, di dar libero corso al proprio pensiero. Giocattoli bizzarri, orologi d'ogni genere, dèi d'ogni specie popolano migliaia di stanze.
I soldati, penetrati nell'abitazione dello zar, contemplano tutto questo supefatti.
Lo zar dei mugicchi, Pugačëv, abitava in un'isba nei pressi di Orenburg, ma aveva dato ordine che glie la tappezzassero di carta dorata; non aveva espulso gli oggetti della vita contadina, perché ne aveva bisogno: erano pochi e servivano alle necessità dell'esistenza quotidiana. Così, aveva fatto dorare le pareti.
Gli oggetti non sono soltanto oggetti: aspirano a farsi valore di ogni uomo, a caratterizzarne la qualità. L'uomo cambia un'automobile dopo l'altra per convincere sé stesso e gli altri d'essere importante.
E' prigioniero dell'inerzia, dell'avidità e dell'imitazione. Gli oggetti non servono in quanto tali, non più di quanto, nel racconto di Gogol', il fucile di Ivan Nikiforovič servisse a Ivan Ivanovič.
Servono per lottare contro il vuoto della vita.
Molti anni più tardi, ad Alma-Ata, Ejzenštejn descrisse, a titolo di ammonimento, lo schema di comportamento della scimmia.
La scimmia ama la verità: prende un oggetto, poi, senza averlo nemmeno guardato, lo cambia con un altro.
Gli uomini odiano l'uniformità e quindi fuggono, si danno al turismo. Ma fuori trovano la cultura di mille cartoline illustrate.
Dovunque, essi trovano le stesse mandrie di acquirenti, gli stessi oggetti, gli stessi edifici enormi, che hanno soppiantato l'architettura, troppo umana, di Parigi, di Londra, di Roma.
Muret è dappertutto.
Guai ai calmi. Guai agli indifferenti.
Guai ai ben sistemati.
L'Ottobre avanza!
Cambia la linea generale.
Mark Twain diceva che mentre si scrive un libro, si riempie già il serbatoio per il libro successivo. Quasi a livello inconscio. Mark Twain andò accumulando il materiale di *Huckelberry Finn* per ben dieci anni. E' una bella cosa. E' giusto. Ma la vita non procede a velocità uniforme... Perfino un albero cresce in modo disuguale: oggi per trovare la data di nascita delle case di legno, si bada agli anelli concentrici, visibili là dove l'albero è stato tagliato. Possiamo stabilire con precisione quasi assoluta quando sono stati tagliati gli alberi con cui, nel secolo IX, furono lastricate le vie di Velikij Novgorod.
Ma questi anelli, ciascuno dei quali segna lo spazio d'un anno, non sono uguali. Gli anni venti producevano anelli molto grandi. Era l'epoca di una creazione condensata.

La linea generale
Sulle cause della lite fra Caino e Abele

Caino faceva l'agricoltore, probabilmente doveva lavorare la terra con la zappa, lavoro tutt'altro che lieve.
Abele era allevatore di bestiame, pascolava le pecore.
Nel rivolgersi a Dio, Caino depose sull'ara grano e frutta, Abele, accanto a lui, depose una pecora sgozzata sull'altra ara. Dal cielo il fuco cadde sulla pecora, palese segno di benevolenza.
Dio non volle saperne dell'offerta di Caino.
A creare questo mito furono gli Ebrei dell'epoca in cui nacque il libro della *Genesi*; erano allevatori di bestiame.

Disprezzavano gli agricoltori della Mesopotamia.
Gli allevatori di bestiame hanno bisogno di strade per il transito delle mandrie, ma certi Caini avevano aperto dei solchi nei prati e non lasciavano che le bestie passassero attraverso i loro terreni coltivati.
Nello *Schachaname*, Firdusi racconta la lotta di Irano con Turano, la lotta degli agricoltori che lavoravano nei campi irrigui contro gli allevatori di bestiame.
Oggi le città crescono, mentre si riduce il numero degli individui che si dedicano all'agricoltura. Muta l'atteggiamento dell'uomo nei confronti del mondo, muta il carattere del lavoro. Queste modificazioni sono irreversibili.
Sulle antiche terre italiane i villaggi si fanno deserti; i contadini arrivano sui campi dalla città e con l'automobile.
La macchina non può fare proprio tutto nei campi, però riduce il numero degli individui necessari all'agricoltura. I contadini vengono sostituiti da operai agricoli, stagionali.
Ringraziamo il cane, la pecora, il cavallo, il bue: sono stati utili ai campi. Un tempo, nelle steppe vagavano le pecore selvatiche e così il pastore cominciò a sorvegliarle. Le pecore e il cane sono i più antichi servi dell'uomo.
L'avvento delle macchine nelle campagne è inevitabile, ma provoca grandi migrazioni di popoli e nuovi sistemi per curare la terra, per concimarla, poiché il rapporto autentico tra l'erba e l'animale che la mangia, restituendola come letame e quindi concime, è stato spezzato e si deve ristabilire in qualche modo nuovo.
Il mondo in cui viviamo è un mondo nuovo. Se l'umanità non vi si comporterà in maniera organizzata e si limiterà a scorticare la terra, rischierà la morte totale anche senza la bomba atomica.
L'uomo nuovo deve contrarre un matrimonio nuovo con la terra.
I *takyry* — i deserti d'argilla dell'Asia centrale — sono le tracce degli errori compiuti dall'umanità, le tracce di irrigazioni sbagliate, di un eccesso di sale che ha rovinato il suolo. Lo spostamento delle sabbie, i *barchany*, sono la traccia di una conduzione agricola sbagliata. Non si può nemmeno dire che cosa sia stato sbagliato, poiché l'umanità faceva ciò che poteva, ma, probabilmente, non quello che andava fatto. Si può mescolare la sabbia con i *takyry*. Si può e si deve restaurare la fertilità del terreno. Si debbono tutelare gli oceani e i mari interni, si deve ricordare che quando interrompiamo la corrente dei fiumi, dietro le dighe si deposita sul fondo del bacino idrico il limo.

Gli scontri fra vecchio e nuovo si ripetono

Siamo in un antico paese agricolo. Proprio al confine fra i due secoli, Dmitrij Mendeleev, il nostro grande scienziato, analizzando i dati del censimento della popolazione effettuato nel 1897, scriveva nel suo libro *Per una conoscenza della Russia*: « L'attività agricola degli uomini, che ha costituito un grande successo nella situazione originaria della società umana, con lo sviluppo di quest'ultima, determinato anzitutto dall'aumento della popolazione (cfr. il mio *Pensieri reconditi*), deve inevitabilmente diminuire d'importanza con il trascorrere del tempo non solo perché la terra diverrà insufficiente per i bisogni dell'umanità e il lavoro agricolo sempre meno necessario, ma anche perché l'estensione delle attività industriali (minerarie, artigianali, quelle delle fabbriche e degli stabilimenti, quelle commerciali, professionali, impiegatizie, ecc.) è sconfinata per quanto concerne il guadagno destinato all'utilità generale, alla domanda e al consumo, ciò che corrisponde (e non contraddice) al desiderio umano di una riproduzione illimitata (o, forse, limitata soltanto dal volere dei singoli). Gli uomini hanno istintivamente capito, a poco a poco, che un giorno — in seguito allo sviluppo delle altre attività industriali e urbane — non dovranno più dipendere dalla terra (dipendenza inevitabile per gli animali e per le piante), che un giorno, astraendo da piante e animali, potranno catturare l'energia solare e ricavare industrialmente il cibo, nelle fabbriche e negli stabilimenti ».
Mendeleev pensava allo sfruttamento dei nostri territori settentrionali, delle zone

polari; si avviava senza saperlo verso la nuova economia collettiva, perché era un progressista.

Ma questa lotta si svolgerà in tutti i climi e in tutti i paesi.

Il vecchio equilibrio del mondo è ormai superato: lo si vede anche nel processo di collettivizzazione, nel fatto che al lavoro del singolo contadino, del singolo nucleo economico, si sostituisce l'attività dei contadini riuniti insieme. E' stato un processo complicatissimo, è stata quasi una rivoluzione geologica.

Lev Nikolaevič Tolstoj temeva che quando i contadini si fossero trasformati, quando gli uomini avessero smesso di vivere nelle campagne, si sarebbero modificate anche le fondamenta della morale.

La collettivizzazione è il risultato della decisione consapevole di modificare i rapporti fra città e campagna, di introdurre in quest'ultima il trattore.

Ejzenštejn, un grande uomo di un grande tempo, capiva le leggi di sviluppo della sua epoca e proprio per questo capiva anche gli sviluppi dell'arte e ragionava intorno ad essa, modificandone le leggi, arricchendo le formule del pensiero con strutture capaci di esprimere i nuovi rapporti umani.

Gli sembrava, a volte, che solo un operaio avrebbe potuto rendere sullo schermo il comportamento dell'operaio, che non si poteva e non si doveva cercare di far « recitare » a qualcuno la parte di un contadino. La si doveva « montare » raccogliendo e selezionando situazioni prese dalla realtà.

Non è vero; già nelle epoche antiche l'uomo conosceva il trucco (come si dipingono le facce o come ci si tatua).

Noi, uomini dell'inizio di questo secolo — parlo di chi è nato nell'altro secolo e passato in questo — noi, che facciamo parte delle prime generazioni di cittadini sovietici, assistevano a mutamenti profondi nei rapporti umani e capivamo più acutamente dei nostri predecessori il carattere universale di questi cambiamenti e l'inevitabilità del dolore che provocavano.

Tutto può essere corretto e sarà corretto dalle conoscenze e dalle imprese comuni dell'umanità. Ecco perché, nel 1926, Sergej Michajlovič prima scrisse l'articolo *Cinque epoche*, e poi cominciò a lavorare alla sceneggiatura de *La linea generale*, precisando il campo in cui si stavano verificando i cambiamenti di cui si è detto.

La linea generale è più debole della *Corazza Potëmkin*, suscita minor interesse nel pubblico. Non abbraccia la vita in tutta la sua ricchezza e complessità storica.

Si nota lo stato di tensione con cui, in questo film, Ejzenštejn recepisce la vita quotidiana come un fatto storico, ma si tratta comunque, per lui, di un lavoro nuovo. E' un lavoro necessario per il futuro.

Sergej Michajlovič andò nelle campagne, vide lo sfacelo della vecchia economia. Era un materiale nuovo.

Attraverso l'arte l'uomo vede la vita. Spesso con confida nell'arte perché nella sua esistenza quotidiana non sa vedere la vita. Non ha tempo, vi si è troppo abituato; la vita gli si presento come impacchettata.

Lo sfacelo dei poderi dei contadini poveri continuava. Durante le divisioni, tutto veniva diviso « a metà » e questa regola veniva applicata con una coerenza maniacale. Le povere isbe venivano segate a metà: ne rimanevano due mozziconi, entrambi senza le pareti laterali.

Il regista girò una di queste operazioni, girò una scena in cui si segavano le vecchie assi di un'isba smontata al momento della divisione. Non si volle credere alla veridicità della scena, si pensò che fosse « eccentrismo ».

L'espertissimo specialista in lavori di bonifica Andrej Platonov mi confermò di aver assistito personalmente a operazioni di questo genere.

La vecchia vita era arrivata a un punto di astioso e cieco autosmascheramento; in certi suoi aspetti appariva perfino fantastica.

Nella *Linea generale* gli attori erano stati sostituiti dal *tipaž*, da individui che la natura stessa sembrava aver destinato a recitare una parte rigorosamente definita.

Così fu fatto per le parti del *kulak* e del maestro: qui traspare l'« attrazione », socialmente reinterpretata.

Il *kulak* muore perché malato di cuore, il maestro muore di tubercolosi.

Non sono personaggi che agiscono, sono individui al di fuori della vita normale, sembrano « attrazioni ».

Ejzenštejn accentuò le contraddizioni reali, mostrando la campagna giunta al limite estremo della crisi, in un momento di disintegrazione e degenerazione del passato.

La protagonista della pellicola, Marfa Lapkina, grida, fuori di sé, gettando via l'aratro: « Non ne posso più! Non si può vivere così! ».

Nel film Marfa Lapkina è circondata dal rispetto generale. Riuscì a farcela, con la sua parte, ma fu sottovalutata dai critici. Marfa Lapkina credeva in ciò che faceva, perché era la verità.

Il nuovo era necessario, era frutto di lunghe sofferenze. Il popolo doveva incontrarsi con l'« angelo della trasformazione », così come nella poesia di Puškin *Il profeta* un uomo esausto dal troppo soffrire incontra il « serafino dalle sei ali ». In Puškin la trasformazione dell'uomo in profeta è presentata come una breve tragedia in varie fasi: si trasformano l'udito, la vista e il cuore.

La trasformazione di un contadino — proprietario di un pezzo di terra suo, di una mucca sua, di un cavallo suo — in colcosiano, fu necessariamente un processo tormentoso.

La sceneggiatura della *Linea generale* ci mostra questo processo. Dopo le riprese supplementari, al film fu aggiunta la previsione del futuro, ma la parte dedicata alla resistenza del passato fu ridotta e la pellicola risultò più fiacca sul piano emotivo, ma soprattutto meno storica e meno veritiera.

La potenza della terra, di cui ha scritto Gleb Uspenskij, e la potenza delle tenebre di cui con tanta genialità ha scritto Tolstoj esistevano realmente.

Ma già si profilavano le vie della collettivizzazione, con lo sviluppo del movimento cooperativo, con la nascita di normali consorzi, col raccogliersi della gente intorno alla scrematrice. E poi l'altra via, la linea generale della collettivizzazione integrale.

La seconda via è assolutamente reale, ma, come nella tragedia classica, occorre tempo perché si realizzi.

Altrimenti sopravviene la « vertigine da successo ».

Fu nel maggio del 1926 che si cominciò a preparare la sceneggiatura della *Linea generale*. Il contratto fu firmato in settembre. In novembre Ejzenštejn stava già effettuando alcune riprese, a Rostov sul Don e continuò a girare, in dicembre, nel Caucaso settentrionale.

All'inizio la sceneggiatura parlava di una collettivizzazione relativamente lenta.

Al centro della sceneggiatura figurava la storia della contadina Marfa Lapkina, una donna non bella, che nella vita di prima era quasi andata a fondo e che stava lentamente emergendo dalla disperazione.

La sceneggiatura era contraddistinta da una pluralità di motivi. Vi si diceva anche che bisogna migliorare la qualità di bestiame. E si può farlo mediante la collettivizzazione dell'economia, acquistando ottimi tori da monta.

Nella sceneggiatura di Ejzenštejn e Aleksandrov molte cose erano narrate come in un poema.

Si doveva organizzare un allevamento di tori, si doveva migliorare la qualità delle vacche.

Questi incontri del toro con la vacca erano presentati come un matrimonio, accompagnato di solito, tra la gente del popolo, da scherzi molto pesanti.

Poi il primo toro viene avvelenato e con lui muore la prima speranza, ma i vitelli sono vivi.

Contemporaneamente arriva la scrematrice.

La sceneggiatura esprimeva una determinata realtà e avrebbe potuto trasformarsi in un film.

Era costruita sul risveglio di singoli, sulle varie fasi di una presa di coscienza. Forse per questo il film è stato girato col metodo della recitazione ininterrotta.

Come nacque La linea generale

Le parole sulle vertigini da successo non risuonarono subito. Il ritmo sempre più accelerato di un processo storico fa nascere grandi speranze.
L'arte ha fretta, aspira al secolo d'oro, lo vede già profilarsi, lavora per esso come fanno i rivoluzionari. La realtà di un sogno si rispecchia nelle inquadrature della *Linea generale.*
Nel suo processo di creazione, questo film attraversò varie fasi. Non seguiva, come un'ombra, il processo in atto nel paese, non era un rispecchiamento diretto, ma l'« espressione » di ciò che stava avvenendo nell'URSS.
Cominciò a lavorare al film anche l'architetto Andrej Burov, ora defunto, laureato in scienze tecniche, inventore, autore di libri sull'architettura, nonché di numerosi edifici. Era uno dei creatori del cemento speciale per blocchi prefabbricati, voleva ottenerli subito con una struttura ben definita e come per caso inserì nel cemento fibre di vetro e lana di vetro, « marmorizzando » così il prodotto, che poi collaudò allo strappo e alla pressione. Studiò a fondo questo materiale ornamentale, che risultò dotato di una resistenza molto elevata. Allora provò a combinare fra loro fibra di vetro e catrami, ottenendo materiali adatti perfino per il montaggio degli aerei.
La presa di coscienza dei materiali, la loro reinterpretazione, fanno parte del progresso umano. L'umanità ricrea i materiali, con i quali costruisce la propria vita, è come se li poetizzasse, tanto che modifica perfino gli epiteti loro applicati.
Il montaggio intellettuale non esisteva solo nella mente di Ejzenštejn. Esso esiste nella nostra vita, così difficile da vivere e da noi più volte reinterpretata. Andrej Burov si appassionò alla fisica, creò un proprio istituto nei locali di una vecchia chiesa dopo averla prosciugata con i raggi infrarossi. Pavimentò il cortile con lastroni di pietra collegati fra loro da una griglia erbosa.
Per Ejzenštejn egli preparò la scenografia dei futuri colcos.
Ricordo un grande edificio, trafitto da un albero. L'albero non era stato tagliato alla radice, ma imprigionato in un aereo balcone a semicerchio. « Che bisogno c'era di fare così? » — chiese il direttore di produzione. « A noi tutti piacciono gli scherzi », — rispose Andrej Burov. Così un tempo aveva risposto al censore ecclesiastico il Veronese, per giustificare la composizione del suo quadro *Le nozze di Cana.* Egli sosteneva che agli artisti, come ai matti, bisogna dare una certa libertà e che per questo egli aveva il diritto di presentare in primo piano un guerriero romano col sangue che gli sgorgava dal naso: il Veronese aveva bisogno di una macchia rossa proprio in quel punto. Era uno scherzo: l'arte non confina con la follìa, ma attraverso lo scherzo confina con l'invenzione. E' rivoluzionaria, i suoi scherzi diventano spesso profezia.
Ma che film allegro era *Il vecchio e il nuovo* nelle parti dedicate al « nuovo »! Branchi di maiali attraversavano i fiumi, il latte scorreva a torrenti, il grano cresceva a vista d'occhio, sembrava veramente il corno dell'abbondanza.
Il carnevale non è solo una festa stagionale, come ben dimostra Michajl Bachtin nei suoi ottimi libri. Le feste della vendemmia in Grecia, le feste autunnali del raccolto in Europa, la macellazione del bestiame, l'abbondanza di salami, prosciutti, vino, l'inevitabile consumo a ritmo accelerato imposto dalle circostanze (non esistevano frigoriferi) di questi generi alimentari davano vita a innumerevoli scherzi. Da una simile abbondanza traeva nutrimento l'arte, fiorivano esempi di audacia e perfino di insolenza.
Per il materiale nuovo, introdotto nel film, occorreva una forma nuova, che si stava già profilando in fase di montaggio.
Racconterò un episodio che forse, oltre a me, solo Grigorij Aleksandrov ricorda. In quei tempi ormai lontani gli studi cinematografici venivano finanziati dalle banche e dovevano rendere loro conto dell'uso fatto del denaro; man mano che il piano di produzione procedeva regolarmente, gli studi ricevevano nuove somme. Una volta, la lavorazione de *La linea generale* subì un ritardo. Dico « una volta » perché Sergej Michajlovič lavorava sempre con grande rapidità e poca spesa, raggiungendo veri

e propri record di velocità, finendo di girare entro i termini stabiliti, così come i grandi scrittori sapevano consegnare il loro manoscritto in tempo per l'uscita della rivista. La *Corazzata Potëmkin* è stata girata in tre mesi, montaggio compreso. E' un fatto incredibile. L'entusiasmo per ciò che si fa, l'ebbrezza del lavoro danno ottimi frutti.

Occorreva giustificare il film di fronte alla banca. Sapevamo che sarebbero arrivati funzionari, economisti, contabili che avrebbero preso nota di tutto, che avrebbero richiesto l'intera documentazione e che il direttore di produzione glie l'avrebbe consegnata.

Il film non era pronto. Allora Ejzenštejn preparò con una serie di pezzi quello che vorrei definire un film carnevalesco sulla cornucopia. Il toro montava la vacca, nascevano i vitelli; il latte scorreva a fiumi, trasformandosi in burro; costellando la superficie dell'acqua delle loro teste triangolari, interi branchi di maiali nuotavano; avanzavano greggi di pecore e tutto questa veniva interrotto da certe statuette di un maiale: la statuetta si trovava sul calamaio di Sergej Michajlovič. Il maiale inviava a tutti baci di porcellana. Il montaggio era molto bello, molto convincente, perché il lavoro non è solo fatica, ma anche passione. Quella volta, la banca concesse i crediti necessari.

Alcuni giorni dopo, Sergej Michajlovič mi disse, quando venni allo studio: « Diamo un'altra occhiata al film ». Gli risposero: « I pezzi sono già stati smontati ».

Non sempre sappiamo quando abbiamo vinto o no. A volte un momento di transizione, un ritardo nel processo lavorativo dà vita a un materiale nuovo. Così fu scoperta la ghisa mentre si fabbricava il ferro, che prima si ricavava direttamente dal minerale.

La ghisa, la sua fusione, erano una qualità nuova di un materiale prima considerato di scarto.

Facciamo e faremo film sul destino umano. Ma i singoli destini degli uomini dipendono da quelli del paese. Come diceva Tolstoj, essi hanno l'« importanza dello sciame ». Uno sciame di api ha un suo destino comune, gli occorrono perfino i fuchi, vive tutto di una sola vita, anche se ogni singola ape danza a modo suo — oggi sappiamo qualcosa su queste danze — nell'indicare alle proprie compagne la direzione di volo verso i fiori. Un branco di pesci avanza, come una carica elettrica; non come un semplice gregge, ma con uno schieramento nuovo, con un suono peculiare, con un peculiare stridìo.

Il film mostrato per motivi contabili era forse un film del futuro. In esso i rapporti umani si fondavano sulle leggi del montaggio intellettuale, dei nodi semantici, di un solo tema: quello dell'abbondanza. Era un film magnifico, come un buon giornale, dove nelle informazioni dalle varie località, negli avvenimenti e nei *feuilletons*, nei saluti giubileari e negli annunci mortuari è fissata l'ampia giornata di tutta l'umanità, i rapporti e le interazioni fra individui che apparentemente non si conoscono affatto. Un giornale, se è fatto bene, è un'opera d'arte che vince l'isolamento degli uomini, li aiuta a conoscersi, ad avanzare insieme.

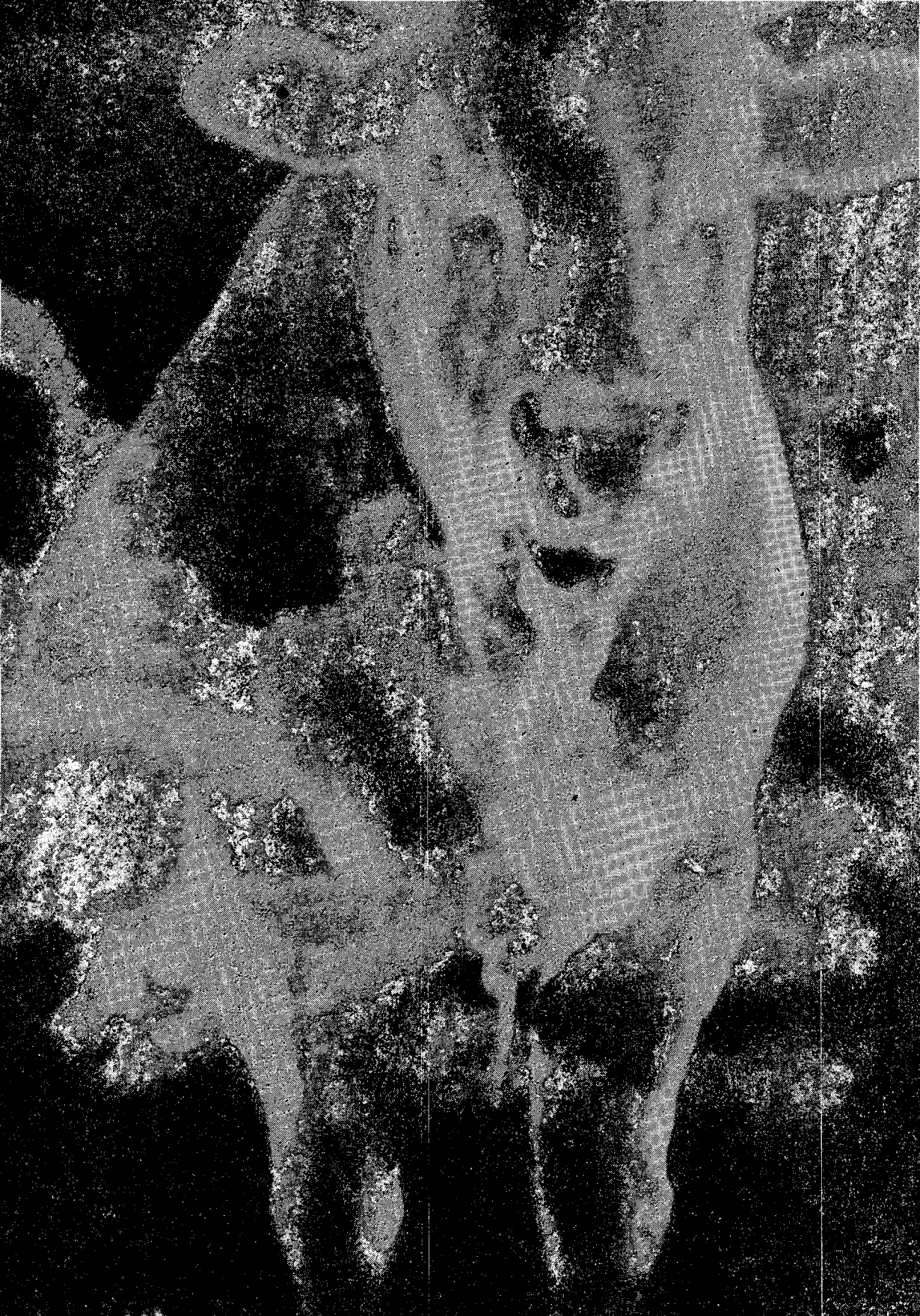
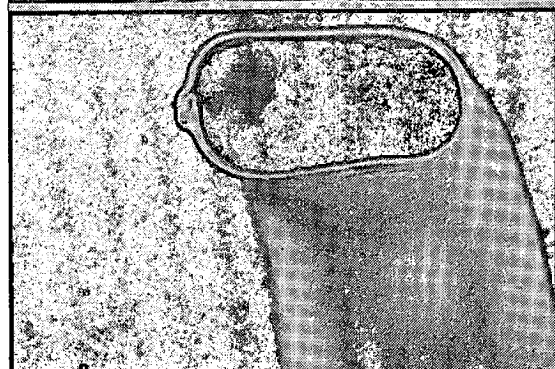
Nella storia dell'umanità si riparlerà più volte dei primi film sovietici. Si tornerà a rivivere i successi di Ejzenštejn, Vertov, Pudovkin e di molti altri compagni, film che oggi non ricordiamo, ma che abbiamo visto. Si sono impressi nella nostra coscienza, fanno parte del coro molteplice delle pellicole delle varie nazionalità di cui è composto il nostro paese.

La recitazione ininterrotta

Sergej Michajlovič esaminò e riesaminò ciò che aveva fatto, cercando di comprendere a fondo le strutture teoriche in cui si inquadrava il suo lavoro pratico. Nell'opera di Ejzenštejn si notano vari ritorni che indicano chiaramente il carattere organico del suo processo di sviluppo.

Perciò nel mio libro dovrò talvolta ripetermi.

Nel 1929, nella sua nota al libro di N. Kaufman *Il cinema giapponese*, Sergej Michaj-

lovič, partendo dall'analisi dell'arte orientale, parla della recitazione ininterrotta. Nel 1938, egli procede a una nuova revisione logica del proprio sviluppo teorico, scrivendo l'articolo *Montaggio 1938.*

In questo articolo si pone l'accento sulle associazioni di montaggio.

Sergej Michajlovič parla della condensazione del processo percettivo; egli cita un esempio tratto dall'opera di Tolstoj: « ... Quado Vronskij guardava l'orologio, sul balcone dei Karenin, era così sconvolto e assorto nei suoi pensieri che vedeva le lancette sul quadrante, ma non poteva capire che ora fosse... ».

L'esempio è tratto dal capitolo XXIV della seconda parte di *Anna Karenina.*

Il segno del tempo e il tempo come tale si erano disgiunti, mentre era rimasta la sensazione dell'incomprensibilità del fatto in sé. Mi sembra che qui si tratti di un fenomeno da me analizzato nel 1919, o anche prima, e battezzato con il termine di straniamento.

Anna Karenina, sconvolta dal tradimento di Vronskij, si avvia verso la sua meta, la stazione di Obiralovka, dove si trova Vronskij, e non può, strada facendo, connettere ciò che vede con ciò che le cose viste significano. Tutto le sembra strano, contradditorio e repellente.

Mi sembra che Sergej Michajlovič abbia sottovalutato la sua stessa opera. Egli ha compiuto un'analisi della scena della scrematrice.

La scrematrice è come l'orologio, ma un orologio visto per la prima volta. Il villaggio vede qualcosa di nuovo e ne diffida.

Però lo analizza. La scena della scrematrice è una scena di analisi; è stata girata con il metodo della recitazione ininterrotta. Adesso ripeterò l'analisi dello stesso Ejzenštejn.

Il nuovo che i contadini vedono è stato appena creato.

La funzione della recitazione ininterrotta non è quella in uso nel teatro cinese e giapponese tradizionale.

Faccio un'altra riserva: *La linea generale* fu proiettata con il titolo di *Il vecchio e il nuovo.* Il cambiamento era motivato perché al film *La linea generale* erano state apportate delle modificazioni. Ma la storia di Marfa Lapkina era rimasta. Forse, non si doveva rifare il film e presentare il destino della Lapkina come il suo vero destino.

L'arte sa rendere un caso particolare in modo da farci sentire l'universale. Quest'ultimo può essere reso subito da un film scientifico, può essere « fissato » da un documentario. L'arte « fissa » una determinata situazione, mostrandola come transitoria. L'arte non può rimanere nella sfera dei problemi risolti, tanto più che i film e i romanzi vivono i momenti della loro creazione e poi si arricchiscono con la ricezione da parte del fruitore.

« Se la soluzione di montaggio del "pathos" della scena con la scrematrice fu sostanzialmente definita al tavolo di montaggio e nel quadro delle indispensabili riprese supplementari (le fontane, le didascalie delle cifre di dimensioni sempre crescenti e così via), il nesso della dinamica interna della stessa costruzione di questa scena con le corrispondenti costruzioni della *Potëmkin* risulta già dal semplice fatto che nella stessa sceneggiatura di *Il vecchio e il nuovo* proprio in questo punto esiste un riferimento diretto alla... *Potëmkin*!

In questa scena in cui si attende una goccia di latte più densa dalla scrematrice, è scritto letteralmente: "... Così la *Potëmkin* attendeva l'incontro con la squadra...". E c'è di più! In una delle varianti di montaggio iniziali del film già pronto fu perfino *incollato* (!) in questa scena, sul piano dell'associazione plastica, il corrispondente controtipo di un frammento della scena della *Potëmkin*, che attende l'incontro con la squadra!

Questo frammento fu quasi subito tolto, tagliato dalla stessa regìa, dato il carattere estremamente assurdo e inorganico del risultato. Tale è di solito la sorte immancabile di tutte le associazioni *interiori*, troppo sottolineate con mezzi *esteriori*! » (vol. III, p. 78).

Più oltre Sergej Michajlovič vuole attribuire al processo di « separazione » un

significato troppo preciso, quasi negando le sue stesse parole circa il danno di sottolineare con mezzi esteriori le associazioni interiori:
« Dirò di più: io credo che la scelta quale episodio centrale proprio di questa scena della trasformazione di una goccia di latte probabilmente non è del tutto fortuita, almeno in un suo elemento. Volere o non volere, in questa goccia di latte, che si trasforma in una qualità nuova, quella di goccia di panna, si rispecchiava come in una goccia... d'acqua, quasi oggettivamente, la sorte di un pugno di contadini-proprietari, con una loro vita disunita e isolata, e che sotto l'impressione della scrematrice (cioè di quest'esempio della possibilità di un'agricoltura meccanizzata) compiono, altrettanto repentinamente, un gigantesco balzo qualitativo per quanto concerne le forme dello sviluppo sociale dall'economia individuale a quella collettiva, trasformandosi da mugicchi in "colcosiani" » (voll. III, p. 80).
Com'è composta questa scena?
Vi partecipa un coro diffidente, in un « pezzo » molto breve, si vedono i volti intensi degli uomini e la stessa macchina. I volti sospettosi degli uomini, dei vecchi, la Lapkina, dall'aria attenta e trionfante, che versa il latte nella scrematrice, una donna che osserva con aria scettica e altezzosa, con la bocca atteggiata a disprezzo. Alcuni contadini scrutano la scrematrice. Attendono il prodigio o il fallimento. Seguono due movimenti della scrematrice: il comando a vite sembra la dimostrazione dell'essenza della velocità dell'apparecchio e poi il luccichìo della sua superficie durante il suo rapido ruotare. Seguono le inquadrature dell'ugello della scrematrice, delle donne che osservano con un sorriso sulle labbra il luccichìo, le fontane di latte, un vecchio che grida, Marfa Lapkina in stato di esaltazione, e di nuovo fontane di latte e le cifre « 4 », « 38 », « 50 » e poi finalmente la didascalia: « membri del *colcos* ».
La sostituzone di un ordinamento a un altro non è soltanto la sostituzione, il cambiamento delle forze di trazione applicate all'aratro.
Il XV congresso del partito, tenutosi nel dicembre del 1927, decise di dare il massimo incremento alla collettivizzazione agricola da instaurare al posto delle forme, ormai invecchiate, del « consorzio ». Era venuto il tempo di trovare forme nuove, più elevate, di economia collettiva. Il plenum di novembre del CC del PC(b) del 1929 pose in luce i progressi compiuti dal movimento colcosiano di massa, considerandoli come la fase decisiva nella costruzione del socialismo.
Il film doveva essere rifatto. L'inizio, piuttosto timido, le indecisioni di Marfa Lapkina e dei suoi amici e vicini, che non sapevano se il latte si sarebbe rappreso o no, lasciavano posto a una soluzione nuova. Ma Sergej Michajlovič stava già lavorando a *Ottobre*. Nel giugno del 1928 si riprese a girare *La linea generale* e in novembre il film era finito.
Nel frattempo in campagna si erano verificati cambiamenti radicali. Su decisione del partito, vi erano stati mandati decine di migliaia di uomini, incaricati di realizzare il nuovo programma.
La linea generale era cambiata, ma non si era ancora raggiunto ciò che si voleva ottenere, mancava ancora qualcosa.
La pellicola registrava in primi piani i mutamenti avvenuti nella psiche umana, ma non riusciva a tenere il passo con la realtà. In realtà, il film, intitolato *Il vecchio e il nuovo*, avrebbe dovuto essere proiettato così com'era stato girato la prima volta e approvato.
La linea generale avrebbe dovuto invece essere ripensata. Gli aspetti tragici di quella fase di transizione, i mutamenti sopravvenuti nella vita e nei metodi di lavoro della maggioranza della popolazione non si potevano rendere semplicemente mostrando un nuovo tipo di forza motrice.
I film e i libri dedicati alla realtà nuova hanno occupato, per nascere, interi decenni, ma il film di Sergej Michajlovič riusciva a rendere la fede orgogliosa nell'ordinamento nuovo, nel sogno e nella possibilità di realizzarlo.
L'arte ha una vita dura dovunque, ancor più dura quando è in fase ascendente e cerca di realizzare un sogno, mostrando il futuro dell'umanità. Se si mostra un

uomo senza futuro, a ogni propria azione egli si chiederà: a che scopo? Perché?...
E il torrente umano si disperderà in tante gocce isolate.
L'umanità, come accade in interi continenti, soffre di quella « sete davanti a un fiume » di cui un tempo scriveva François Villon.

Pubblicato per la prima volta il 12 novembre 1932 nella rivista « Kino » e recentemente riedito nelle Opere scelte [1] *questo breve ed esemplare articolo si ricollega, per i temi affrontati e per lo stile insolitamente conciso e ironico, al manifesto* Prospettive *(1929)* [2] *con cui Ejzenštejn aveva tentato di definire teoricamente e distinguere ideologicamente le tecniche e gli obiettivi di una cinematografia « autenticamente comunista ».*
I curatori delle Opere scelte *avvertono che l'articolo « fu scritto nel momento in cui comincia il dibattito sul formalismo in seno alle organizzazioni letterarie e artistiche », notizia, questa, che appare alquanto imprecisa quando si pensi che il 1932 è l'anno in cui le organizzazioni letterarie e artistiche furono sciolte. E' da credere che i curatori delle* Opere scelte *abbiano voluto fare riferimento ad una seconda e conclusiva fase del dibattito sul formalismo, perché, in realtà, quest'ultimo era cominciato da parecchi anni, e già nel 1924 con* La polemica sul metodo formale [3] *si era caratterizzato per la violenza e la scarsissima pertinenza scientifica delle accuse mosse da parte « marxista » ai teorici dell'*Opojaz.
Nel 1928 il formalismo russo avrebbe prodotto il suo ultimo contributo teorico, i Problemi dello studio della letteratura e del linguaggio [4] *di Tynjanov e Jakobson, destinato a rimanere, com'è noto, il programma di una ricerca che non fu mai svolta (almeno in ambiente sovietico)* [5] *e, all'inizio degli anni '30, il termine « formalista » stava già per diventare un giudizio di valore.*
In tal senso, Nell'interesse della forma *è un estremo tentativo di chiarificazione: ma il puntiglioso (e ironico) ricorso all'autorità dei vocabolari per spiegare che « la forma è sempre ideologia » non avrebbe avuto successo, e Ejzenštejn doveva saperlo benissimo, se sentiva il bisogno di chiudere l'articolo con uno stereotipato invito ai cineasti « ad abbracciare fino in fondo la teoria marxista-leninista ».*
Comincia così quella consapevole (e non mortificante) operazione di compromesso che non salverà, tuttavia, Ejzenštejn dall'accusa di « formalismo » per Il Prato di Bežin *(1937) e lo costringerà, dopo l'autocritica, a modificare sostanzialmente la qualità e i temi della propria ricerca teorica, e a fingere di aver definitiva-*

[1] S. M. Ejzenštejn, *Opere scelte*, ed. Iskusstvo, Mosca, tomo V, pp. 42-47.

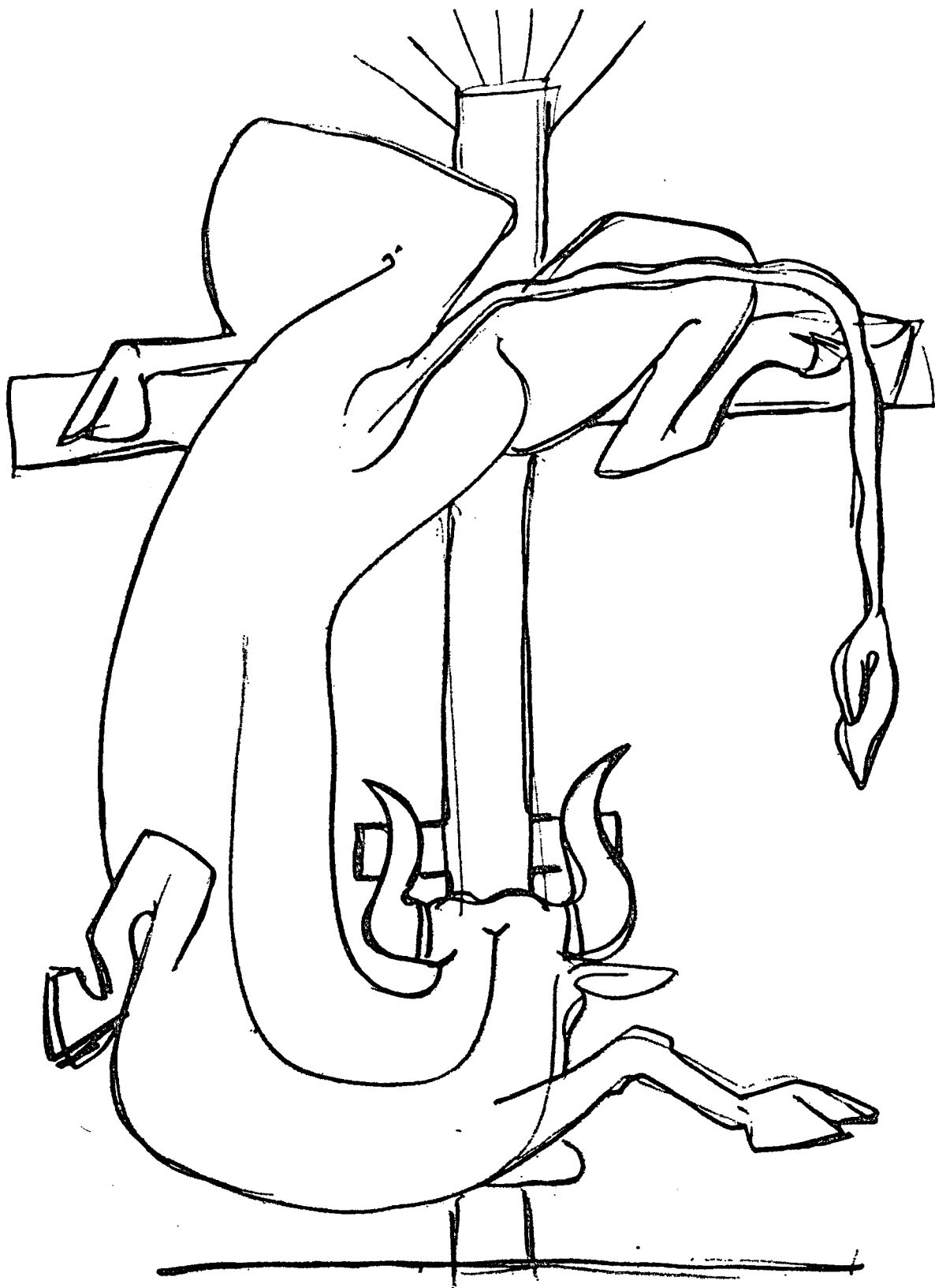
[2] Tr. it. in « Rassegna sovietica », 1967, n. 1.

[3] B. Ejchenbaum, A. Lunačarskij e altri, *La polemica sul metodo formale*, (a cura di M. Fabris) in « Rassegna sovietica », 1966, n. 2.

[4] Tr. it. in *I formalisti russi* (a cura di T. Todorov), Einaudi, Torino, 1968.

[5] Il programma di ricerca proposto da Tynjanov e Jakobson fu recuperato (pur con qualche modifica che qui non è il caso di prendere in esame) nelle *Tesi* del Circolo linguistico di Praga (1929) (Tr. it., Silva, Milano, 1966).

mente ripudiato la nozione di forma *per dedicarsi alla concretezza e ai contenuti psicologici dei personaggi individuali di cui l'arte del regime sembrava aver bisogno.*
I testi qui di seguito tradotti vanno dal 1932 al 1948 e testimoniano del faticoso ma fondamentalmente onesto tentativo di adattare ai precetti « realistici » della poetica ufficiale i termini e le risultanze di una lunga indagine formale che, come abbiamo cercato di chiarire nella nostra nota sul Montaggio delle attrazioni, *nasce nell'ambiente culturale del formalismo e dell'avanguardia politicamente più avanzata e ne sintetizza in un organismo che tende al rigore sistematico le istanze di maggior peso (tecnico e ideologico).*
Di questo tentativo di conciliazione il concetto di « organicità » — cui è dedicato in massima parte il lungo saggio del 1934 Organicità e « immaginità » — *è uno dei punti di forza: l'immediata garanzia di materialismo di un'analisi intesa a documentare l'omologia strutturale dei processi organici e di quelli semiotici avrebbe consentito a Ejzenštejn, nella seconda parte del saggio, di riproporre, con il concetto di « immaginità »* (obraznost') *i termini di un approccio formale ai problemi della comunicazione estetica.*
Lo stesso si può dire per quanto riguarda il meticoloso processo di ricostruzione psicologica del personaggio, tema conduttore del saggio Sul problema della messinscena *(1948): qui Eizenštejn mette a frutto il lungo e specifico lavoro di traduzione intersemiotica che, fin dal 1923, ne aveva caratterizzato l'esperienza, per restituire ancora una volta nella* forma *della messinscena (nella sua globale « immaginità ») tutta la complessità semiotica delle intenzioni « profonde » che muovono il personaggio e, con questo, l'autore.*
Meglio di Prospettive, *il cui discorso è ancora completamente estraneo al compromesso ideologico (anche nei termini, appena esaminati, dell'accomodamento rigoroso e perciò non umiliante),* Nell'interesse della forma *costituisce un'insostituibile introduzione al lavoro dell'Ejzenštejn più maturo. Un lavoro che, se ha dovuto sostituire le « attrazioni », il montaggio breve e la costruzione di significazioni filmiche concettuali o astratte con la storia e la psicologia di personaggi riconoscibili, non intende rinunciare, però, alla congruenza formale del prodotto, alla paziente e consapevole omogeneizzazione delle sue componenti.*

« La ricchezza di contenuto ideale è l'obiettivo del nostro cinema ».
E' questo il tema che la rivista « Kino » pone all'ordine del giorno, molto tempestivamente, nella ricorrenza dell'anniversario della rivoluzione d'Ottobre.
Theophile Gautier trascorreva i suoi momenti d'ozio leggendo vocabolari.
E riteneva che fosse la più utile delle letture.
Se non altro, egli esonerava senza pietà dalla funzione di consulenti letterari i

giovani autori che, alla sua domanda se anch'essi leggessero vocabolari, rispondevano negativamente.
Anch'io, riguardo ai vocabolari, ho una cattiva abitudine.
Una specie di malattia
Una debolezza.
Ho il preconcetto che la prima salvezza di una parola o di un termine dal caos circostante venga prima di tutto da un semplice dizionario.
Non tanto enciclopedico, quanto etimologico.
Pur non risolvendo sempre il problema, esso induce tuttavia sempre a qualche utile riflessione.
« Ricchezza di contenuto ideale ».
« Ideologia ».
« Idea ».
Da molto tempo, probabilmente, nessuno ha dato un'occhiata al dizionario greco.
Eppure...
Fra il nome di Ivik, poeta più noto per le cicogne che per i suoi versi, e quello del frigio monte Ida, A. F. Pospišil', nel suo dizionario greco, ha piazzato ad un certo punto la parola *Idea.*
Idea.
A pag. 476:
« ... ἰδεα, ion. 1) aspetto, apparenza; 2) forma, genere, modo, proprietà, qualità...; in particolare: modo di esposizione, forma e genere di discorso; 3) idea, prototipo, ideale .»
Questi tre punti sono le tre balene dell'arte cinematografica.
E di queste tre balene parleremo.

Ricordiamo ancora una volta l'indissolubilità genetica di... *idea* (n. 3), modo di esposizione (n. 2) e... apparenza, aspetto (n. 1).

— E' nuova? — Nuova.
Come il cognome Popova.

— scriveva Saša Čërnyj a proposito di questo tipo di « scoperte ».
Tuttavia, se non è nuova, appartiene al numero di quelle verità che bisogna ripetersi quotidianamente prima di colazione e prima di cena. E per chi non cena, anche prima di addormentarsi.
E soprattutto, ad occhi aperti.
E cominciare ad applicarle praticamente.
E' un punto fondamentale, sul quale è estremamente opportuno meditare nel XV anniversario della Rivoluzione.
E tanto più ora che la nostra cinematografia può facilmente scivolare nell'opportunismo da un concetto falsamente inteso di svago, da una parte, e da una cattiva tradizione di vuota agitazione, dall'altra.
E' difficile che qualcuno si senta attratto dall'opportunismo del tema.
Inoltre, i ferrei ranghi dei consulenti non ne permetterebbero l'ingresso in un film.
Si tratterà quindi essenzialmente di opportunismo della forma.
E, a mio parere, la principale malattia del cinema oggi è la malattia del secondo e terzo punto, di un triplice accumulo di « ideità » (idejnost') materializzata.
Il cinema sovietico si è talmente spaventato del Ku-klux-klan del « formalismo », che ha quasi liquidato l'attività e la ricerca creativa nel campo della forma.
Se il formalismo, come tendenza scientifico-letteraria, ha tutti i requisiti per essere biasimato e condannato, esso ha prima di tutto una piattaforma completa e pienamente formulata.
Nel cinema, invece, il « formalismo » è stato creato piuttosto « per analogia » e non tanto dagli stessi cineasti quanto dai critici in cerca di una superficie abitabile all'ombra di un'etichetta.
E' bastato che un qualsiasi cineasta si mettesse a riflettere o a lavorare sul problema dei mezzi espressivi da usare per realizzare un'idea, perché cadesse immediatamente su di lui l'ombra del sospetto e l'accusa di formalismo.

Si reclutavano « formalisti » come si reclutano i soldati.
Senza dargli tempo di rimettersi dalla sbornia e di tornare in sé.
Sembra che così il giovane Lomonosov sia stato reclutato, un giorno, nello *staff* del re di Prussia.
Come nei battesimi dell'antica Russia, tutti coloro che cominciavano a balbettare qualche parola sulla forma venivano battezzati, a branchi, come formalisti.
Nella realtà, purtroppo, questi branchi non esistevano: c'erano due o tre persone che onestamente riflettevano anche sui problemi della forma. Purtroppo, come hanno dimostrato gli avvenimenti successivi, non erano più di tanti...
Battezzare « formalisti » questi cineasti era altrettanto imprevidente ed affrettato quanto definire... « sifilitici » coloro che studiano le manifestazioni della sifilide.
Queste persecuzioni eccessive sono pienamente giustificabili in una determinata fase.
Forse, erano un po' troppo zelanti, ma si poteva anche chiudere un occhio sulla faccenda.
La noncuranza per la forma: su questo tema, sul fatto che la forma viene spesso dimenticata scriveva già Engels in una lettera a Mehring del 14 luglio 1893.
«Devo soltanto deplorare la carenza di un punto, sul quale né Marx né io ci siamo soffermati abbastanza a lungo nei nostri lavori. Sotto questo riguardo siamo tutti ugualmente colpevoli. In particolare, abbiamo tutti spostato l'accento — e dovevamo farlo — sul fatto che tutte le concezioni ideologiche, politiche, giuridiche, ecc., e le azioni sulle quali queste ideologie hanno influito derivano dalla realtà economica fondamentale. Nel far questo, per colpa del contenuto non abbiamo prestato la dovuta attenzione all'aspetto formale: in che modo queste ideologie, ecc. si formano... E' una vecchia storia: dapprima, sempre a causa del contenuto, non si presta attenzione alla forma... Ma io vorrei comunque che in futuro voi fissiate la vostra attenzione su questo punto ».
Anche la nostra cinematografia ha trascurato i problemi della forma.
E specialmente negli ultimi anni.
Ma essa, dimenticata, ha cominciato ora a dolere come un dente trascurato.
A contenuto, siamo molto forti, ma quanto a forma zoppichiamo con tutte e quattro le zampe.
Le nostre lacune, oggi, non riguardano l'ideologia dei nostri film, riguardano la forma.
La forma, che non sa essere ideologia.
La storia che costituisce il soggetto è ancora, bene o male, abbastanza felice, persino a dispetto delle tradizioni.
Effettivamente:
ogni tanto essa ha anche una voce potente e una vista acuta, anche se fasciata dalle troppe bambinaie-consulenti...
Tuttavia, non è negli artifizi del formalismo, vero o falso, che va cercato, oggi, il mezzo per curare la forma cinematografica.
E non solo in un esatto riflesso dei contenuti.
Un'idea buona in sé.
Un magnifico contenuto.
Ma, o è propaganda di cattivo gusto.
Oppure, lievitato da un intento di malinteso divertimento, nasce qualcosa che... fa semplicemente paura.
Ma dalla magra zuppa di cavoli di una produzione generalmente mediocre si è affacciato tristemente dallo schermo il naso gogoliano di un sospiro doloroso.
« E' noioso questo mondo, signori... » [1].
E questo, in un momento di grande ascesa rivoluzionaria e di entusiasmo.
Bisogna dedicarsi di più alla *forma.*
I revisori degli uffici di consulenza sono pericolosi.

[1] Battuta finale del *Racconto di come litigarono Ivan Ivanovič e Ivan Nikiforovič* di Gogol'.

Pignoli fino alla nausea.
Ma nessuno di questi revisori può esserci d'aiuto in questo campo.
Qui è in grado di aiutarci solo quell'« ultimo revisore », quello « sconosciuto » che, in Gogol', sta dietro tutti gli altri.
In Nikolaj Vasil'evič egli è molto mistico.
Si è arrivati a vedere in lui lo stesso signore iddio o, addirittura, la sacra persona di sua maestà l'imperatore Nikolaj Pavlovič.
Per noi sarà un po' più semplice, pur essendo egli « dentro » di noi.
Si tratta di una « tessera interiore di partito », che non dipende dall'appartenenza a un determinato comitato rionale.
La tessera interiore, indipendente dall'appartenenza al partito, deve essere nella... tasca interiore di tutti coloro che stanno per affrontare il quindicesimo anniversario della Rivoluzione nella condizione di cineasti.
Ed è proprio essa quel « revisore » concreto, personale, interiore al quale si deve poter guardare fino all'ultimo giorno dritto negli occhi e non mentire.
Purtroppo, il più delle volte egli si rivela un autentico... Chlestakov.
Il chlestakovismo ideologico si nasconde dietro le belle frasi.
E nella forma l'inevitabile compagno è irritante... « labardan » [2].
E il « labardan » della forma smaschera il chlestakovismo nel campo della ideologia.
E' noto che le parole hanno la funzione di nascondere il pensiero, come diceva Talleyrand o Metternich [3].
Ma lo schermo è stato muto troppo a lungo, per imparare a mentire.
Dai consulenti in materia di soggetto ci si può difendere mentendo.
Dandogliela ad intendere.
Ma c'è un punto nel quale non puoi mentire.
Il regista può sventolare per ore davanti agli attori teorie astratte su come si debba fare questo e quest'altro.
Ma c'è un momento in cui sbandierare teorie non serve a nulla.
« Rimboccati le maniche e fai. Facci vedere tu stesso ».
E non capita solo con l'attore.
Nell'ideologia si può sempre trovare una « spiegazione » insincera.
Ma *nella pratica* non si può.
La forma è *sempre ideologia.*
E la forma sarà sempre *un'ideologia reale.*
Cioè un'ideologia che ha un fondamento *reale*, e non quella di cui sogliono travestirsi i parolai.
Questo è il punto.
Sproloquiare sull'entusiasmo, sul pathos o sull'eroismo è facile: le parole altrui si possono rubacchiare da un giornaletto e, pronunciandole, pensare alla propria Marusja, affinché la voce acquisti un timbro più appassionato. Attribuiranno l'eccesso d'ardore al tema trattato.
Ma comincia a girare e a tagliare: nessuna Marusja potrà cavarti d'impiccio.
Se le forbici hanno tagliato senza entusiasmo, anche la pellicola scorrerà senza entusiasmo.
Se hai girato senz'odio, nessuna atrocità, sullo schermo, riuscirà ad accendere l'odio.
Il nostro schermo sarà inesorabile: « strapperà ogni e qualsiasi maschera » dal volto degli autori di film.
Qualche volta, quando Marusja entra davvero nel film, l'entusiasmo non c'entrerà affatto: il discorso riguarderà solo Katja e Marusja, Dunja, Paraša o Foma ed Erëma.

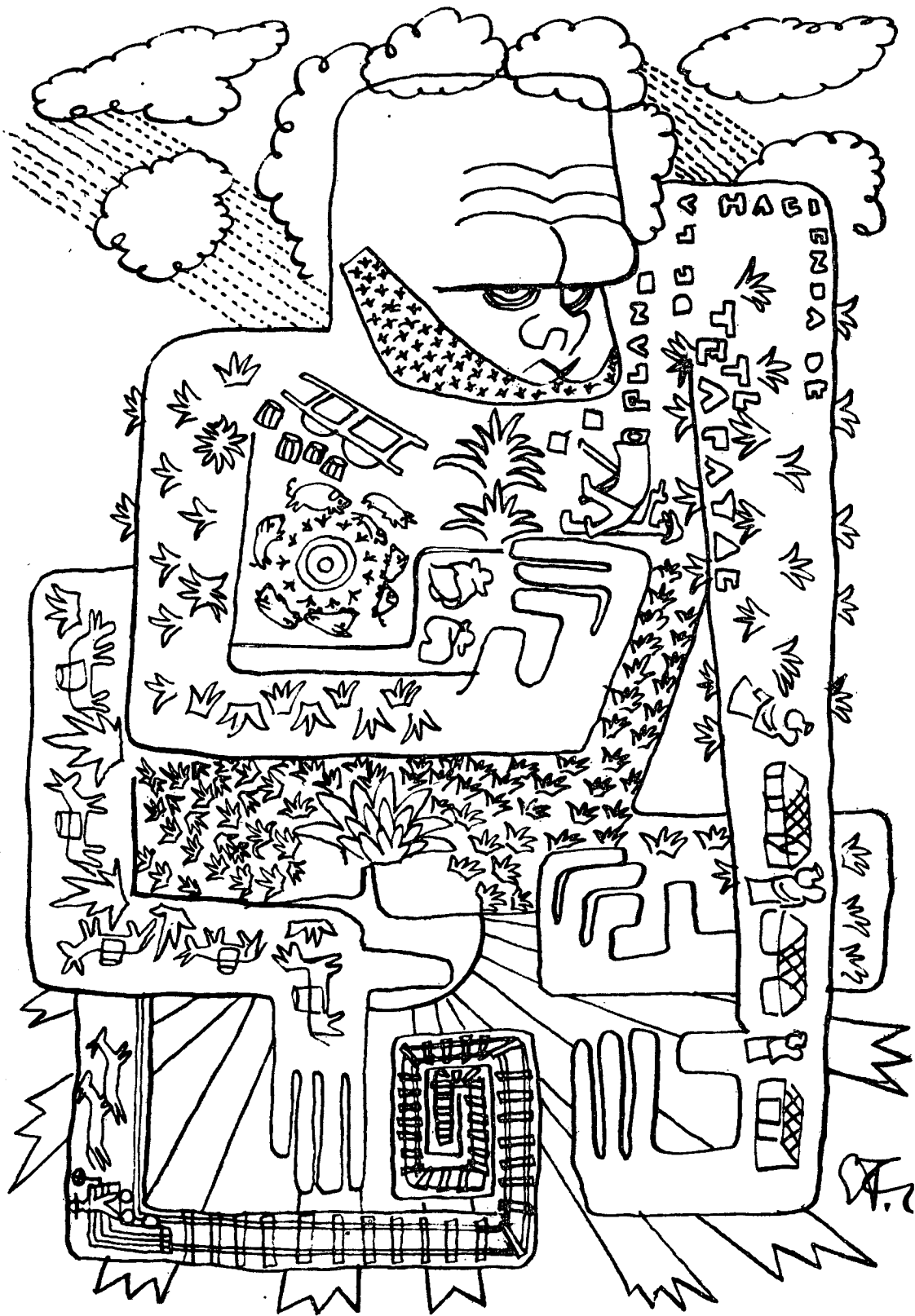
[2] Replica di Chlestakov nel *Revisore* di Gogol'.
[3] Ejzenštejn allude alla frase di Talleyrand: « Le parole sono state date all'uomo per nascondere i suoi pensieri ».

E lo schermo, muto o sonoro che sia, lo urlerà a squarciagola.
La forma del film smaschera in pieno il suo autore.
I « furbi », quando venivano chiamati alle armi sotto lo zar, si fingevano sordi. Allora il comandante e il medico militare — due vecchi volponi — gli tendevano la rete: con mossa ingenua lasciavano cadere come per caso, dietro la schiena del richiamato una moneta.
Immancabilmente quello si voltava.
E il « sordo » veniva smascherato.
Così anche con la forma: se non ti donerà il rublo della piena validità ideologica, sentirai risuonare inevitabilmente, in un punto o nell'altro, la monetina da dieci copechi e l'imbroglio verrà alla luce.
Un immenso lavoro metodologico si sta svolgendo ora per scoprire e studiare i segreti della creazione. Delle immagini cinematografiche e della forma cinematografica.
Ma ciò che va studiato prima di tutto e con impegno non è la forma.
E non è la forma che va cercata e inventata.
E' certo ed è chiaro fino in fondo che ciò che conta è educare alle idee e prima di tutto coloro che si dedicano a un lavoro creativo.
Educazione ideologica e non i « ceppi » ideologici che hanno in mente alcuni estremisti.
E di questa educazione io parlo nell'interesse... della forma.
Come un vecchio, esperto, accanito... « formalista ».
A sedici anni dalla Rivoluzione un lavoratore del cinema non può più continuare ad essere « al servizio » della Rivoluzione: deve « appartenerle ».
Altrimenti non esisterà il cinema.
La forma è prima di tutto ideologia.
Ma l'ideologia non si dà più « a noleggio ».
In natura non esistono spacci riservati per la vendita dell'ideologia.
Ma senza un'ideologia abbracciata fino in fondo da chi svolge un lavoro creativo, che cosa ci si può aspettare da quest'ultimo, se non volgari banalità al posto della grandezza degli avvenimenti che ci circondano e un punto di vista « erariale » nei confronti di ciò che dovrebbe ardere dell'entusiasmo della costruzione del socialismo?
Dei risultati raggiunti con questi metodi sulla via della conquista di quel nuovo realismo rivoluzionario che noi aspettiamo parlava già Dostoevskij in un lettera scritta a Strachov da Firenze il 26 febbraio 1869:

« ... la banalità dei fatti e l'atteggiamento erariale nei loro confronti non solo, a mio avviso, non è realismo, ma è addirittura il contrario... » (*Materiali dostoevskiani inediti*, GIZ, 1931).

Solo dopo aver abbracciato fino in fondo l'ideologia marxista-leninista i cineasti potranno accingersi in maniera pienamente responsabile a tradurre nei fatti la teoria e la prassi del leninismo attraverso il cinema.
Ecco il programma dell'immenso lavoro interno che i quadri dirigenti del partito dovranno svolgere su coloro che nelle file del partito o al di fuori di esso sono chiamati a fissare e a riprodurre in immagini e forme non effimere la più grande epoca della storia umana.
E' questa l'unica garanzia di un'effettiva ricchezza di contenuto ideale del nostro cinema.
E questa è anche l'unica *possibilità* che tale ricchezza esista realmente.
Nella comprensione integrale dell'ideologia (ideinost') in sé stessa e in questo presupposto della perfezione della forma va individuata la base della futura vittoria del cinema sovietico nella sua qualità di arte più potente di ogni altra.
Nella sua qualità di potentissima arma della cultura nelle mani del proletariato.

PLANO DE LA HACIENDA DE TETLAPAYAC

S.M. EJZENSTEJN
TORITO

Questo articolo fu scritto presumibilmente intorno al 1933-34 e si riallaccia all'attività didattica di Ejzenštejn come una lunga digressione non prevista dal piano dei corsi di regìa tenuti, in quegli anni, all'Istituto Statale di Cinematografia.
In una prospettiva che riprende palesemente (pur senza citarne la fonte) alcune ipotesi generalissime della psicanalisi dell'arte (sappiamo che Ejzenštejn apprezzava moltissimo il saggio di Freud su Leonardo) questo scritto intende abbozzare una metodologia della creazione, focalizzando il problema del rapporto che l'operazione artistica contrae con un materiale seminconscio di immagini, concetti, o, più ingenerale, repertori individuali o culturali che ne vincolano e orientano i processi associativi.
Di particolare interesse ci sembra l'analisi dedicata all'invenzione della stampa: qui il discutibile freudismo di Ejzenštejn cede il posto ad un'indagine che si sforza di chiarire, in senso correttamente materialistico, le condizioni storico-economiche della « scoperta » (scientifica o artistica che sia).
In tal sento Torito *si può leggere come un approfondimento dei temi affrontati nel 1925 in* L'atteggiamento materialistico verso la forma.
L'articolo è pubblicato nelle Opere scelte, *tomo IV, pp. 631-651.*

Rivedendo le lezioni preparate per questo libro, mi sono spaventato di fronte al numero delle digressioni, dei riferimenti analogici, delle citazioni. Avrei voluto prendere un paio di forbici e recidere senza pietà queste innumerevoli ramificazioni.
Sarbbe molto spiacevole se, leggendo questo libro, qualcuno si esprimesse sul suo conto con lo stesso sarcasmo usato da Hegel nei confronti di Jean Paul (ecco un'altra citazione):
« ... Jean Paul ci sorprende spesso per la profondità dell'arguzia e la bellezza del sentimento, ma altrettanto spesso e in modo opposto per le combinazioni barocche di oggetti che se ne stanno senza connessione alcuna tra di loro... Nelle combinazioni di Jean Paul si vede spesso che esse non sono nate dalla forza del genio, ma sono messe insieme in modo esteriore. Jean Paul ha quindi guardato, per avere sempre nuovo materiale, in tutti i libri delle più diverse specie, botanici, giuridici, di viaggi, filosofici; ciò che lo colpva, lo annotava, vi aggiungeva quel che gli passava in quel momento per la mente, e quando si trattava poi di passare all'invenzione, metteva insieme in modo esteriore le cose più eterogenee: piante brasiliane e l'antica corte di giustizia dell'Impero. Questo poi è stato lodato particolarmente come originalità o giustificato come umorismo che autorizza ogni cosa. Ma la vera originalità esclude da sé proprio un simile arbitrio ». (W. F. Hegel, *Corso di estetica o scienza del bello*, trad. Vasilij Modestov, 1847, p. 215) [1].

[1] Riportiamo qui la traduzione di Nicolao Merker e Nicola Vaccaro (Torino, Einaudi, 1967).

Le nostre disgressioni perseguono uno scopo radicalmente diverso. Senza arrivare al Brasile, esse riguardano tuttavia non di rado il Messico e, se pure lasciano da parte la giurisprudenza, non trascurano però l'antropologia e la criminalistica (quest'ultima, più che altro, sotto la specie del romanzo poliziesco).

Lo scopo non è quello di apparire originali, ma piuttosto di seguire e scoprire nel maggior numero possibile di campi eterogenei le stesse leggi che regolano il campo specifico di cui ci stiamo occupando. Forse, un simile modo di affrontare questo libro è un'ennesima variante di composizione registica. In esso, infatti, anche noi cerchiamo l'unità dei princìpi non più mediante la sola pianificazione, la sola messinscena, l'intero complesso dell'esperienza personale, ma anche attraverso un'intera gamma di settori, dai più prossimi ai più lontani da quello che costituisce il nostro tema fondamentale, la regìa.

Questa corrispondenza, quest'intima affinità fra i campi diversi ha lo stesso fascino del viaggio. Anche viaggiando, infatti, ci piace cogliere l'elemento unitario, comune, in tanta varietà di paesi, di culture, di popoli e di epoche. E, una volta percepito questo elemento comune, bisogna saper individuare con occhio ancor più attento le diversità, determinate dalla differenza dei fattori economico-sociali.

Ci rimane da fare ancora una disgressione — forse l'ultima — sul tema dell'iterazione compositiva, delle variazioni comprese nel suo ambito e della legge fondamentale che la sottende.

Se questa legge compositiva è alla base dell'opera d'arte, che agisce prima di tutto sul piano emotivo, essa è quindi presente anche nel metodo di scoperta degli elementi di conoscenza i cui mezzi rientrano già in un campo diverso, prima di tutto intellettuale. La legge ritmica dell'iterazione e delle variazioni sempre conseguenti sullo stesso tema, è insita anche nelle opere appartenenti al campo puramente intellettuale, come i lavori scientifici, le conferenze, le lezioni, quando raggiungono un livello qualitativo molto elevato. Due esempi straordinari di opere del genere, che confermano chiaramente questo assunto, sono le due conferenze di Lenin *Sullo Stato*, tenute da Vladimir Il'ič l'11 luglio e il 29 agosto 1919 all'Università « Sverdlov ».

Citerò un brano di una di queste conferenze, la cui costruzione mira soprattutto a penetrare a fondo nella coscienza e nei sentimenti dell'uditorio. Si vede come questo scopo viene perseguito con una tenacia instancabile attraverso un continuo ritorno ritmico al tema fondamentale dell'intera conferenza e come questo tema viene presentato all'ascoltatore ogni volta in modo nuovo, da un punto di vista diverso. Cito di proposito l'analisi compositiva della conferenza già affettuata da A. Višnevskij nell'articolo *La conferenza di Lenin sullo Stato e la pedagogia* (rivista « Il fronte della scienza e della tecnica », n. 7-8, luglio-agosto 1933), affinché la testimonianza sia del tutto indipendente dalla mia interpretazione:

« Nel corso della discussione sui sindacati, troviamo, sul tema della complessità dell'approccio allo studio di un argomento, la seguente affermazione:

"Per conoscere effettivamente un argomento, bisogna abbracciarne, studiarne tutti gli aspetti, tutti i rapporti e le mediazioni. Noi non raggiungeremo mai pienamente quest'obiettivo. Ma l'esigenza di affrontare il tema sotto tutti gli aspetti ci preserverà dagli errori e dalla fossilizzazione" (V. I. Lenin, *Opere*, I ed., XVIII, parte prima, p. 60).

Applicando il principio della multilateralità nella sua conferenza, Lenin torna non meno di quattro volte ad insistere sui caratteri essenziali dello Stato, già enunciati all'inizio della conferenza. Ma nello stesso tempo, la medesima, fondamentale questione dell'essenza dello Stato viene da lui affrontata ogni volta da un punto di vista diverso, nuovo. Non si tratta dunque di una semplice iterazione dello stesso pensiero nella stessa forma. Non si cerca di inculcare meccanicamente nella testa di un ascoltatore un'unica frase, sempre identica, come fanno a volte i nostri pedogoghi. Tutto questo non ha assolutamente nulla a che fare con i ritorni di Lenin alla stessa idea centrale allo scopo di chiarirne i molteplici aspetti, allo scopo di sviluppare nell'ascoltatore il pensiero dialettico.

La prima volta Lenin parla dell'elemento principale e fondamentale per la com-

prensione dello Stato — l'apparato di violenza classista espresso dalla società — e stabilisce la dipendenza esistente fra nascita dello Stato e nascita delle classi. La seconda volta Lenin ricorda nuovamente agli ascoltatori che lo Stato è una macchina per il mantenimento del dominio di una classe sull'altra. Dicendo questo, egli approfondisce contemporaneamente il problema e pone in luce le condizioni economiche che determinano la nascita delle classi e la necessità dello Stato.

La terza volta, riprendendo la definizione dell'essenza dello Stato, Lenin analizza le diverse forme di Stato — schiavistico, feudale e borghese — dietro le quali si nasconde una stessa, identica realtà di sfruttamento.

La quarta volta, infine, parlando dello Stato come di una macchina per l'oppressione di una classe sull'altra, Lenin passa al presente, alla contrapposizione fra Stato borghese sfruttatore e uno Stato di tipo transitorio, qual'è la dittatura del proletariato, che condurrà l'umanità lavoratrice a una società comunista senza classi e senza Stato.

Grazie a questa struttura della conferenza, negli ascoltatori penetra a fondo quella che è *l'idea principale* circa l'essenza del problema, e intorno all'idea principale si distribuiscono in maniera armoniosa e convincente i concetti relativi ai principali aspetti del prblema nella sua origine e nel suo sviluppo... ».

Lo stesso principio dell'iterazione oltrepassa i limiti di una singola conferenza e assurge a metodo di lavoro scientifico in assoluto:

« L'idea leniniana circa la necessità imprenscindibile di un frequente ritorno allo studio delle opere scientifiche serie costituisce l'applicazione coerente, nel campo della pedagogia, dei principi della dialettica marxista, la quale insegna che ogni sviluppo presenta un andamento a spirale, con inevitabili ritorni e ripetizioni. Si tratta di un aspetto essenziale della concezione dialettica del processo pedagogico... »

Come si vede, per esercitare un'influenza particolarmente profonda sia sulla coscienza che sui sentimenti, il metodo compositivo fondamentale resta sempre lo stesso, indipendentemente dal fatto che egli (Lenin) pervenga a tale sintesi attraverso « le porte della ragione » (processo pedagogico) o « le porte del sentimento » (conoscenza tramite l'« immaginità » dell'arte).

Tuttavia, le nostre divagazioni, generalizzazioni, analogie, ecc., si propongono anche un altro scopo. Esse non mirano solo a sottolinare l'universalità delle tesi proposte o ad illustrare come una stessa tesi sia valida anche in altri campi. Ne conserviamo la maggior parte anche per altre considerazioni. Lo scopo del nostro lavoro comune, al di là della trasmissione di una serie di conoscenze e di consigli in materia di teoria e di prassi registica, comprendeva infatti anche l'elaborazione di una specie di grafico dello stesso processo inventivo, dell'idea registica inserita in un dato contesto. E, considerati da questo punto di vista, tutti gli elementi « accessori » dei quali si viene a parlare man mano, acquistano un significato assolutamente particolare. Abbiamo già accennato al fenomeno, ora dobbiamo sottolinearlo in modo ancor più accentuato, estendendo le medesime considerazioni alla materia fondamentale del nostro lavoro. Ciò che sotto forma di analogia, digressione o fenomeno affine (anche se a volte del tutto inatteso e lontano dal merito della questione) nasce « a proposito dello » o « in relazione allo » svolgimento di una data soluzione, o nel confronto con una soluzione già ottenuta, è legato in maniera molto più profonda di quanto non sembri a prima vista allo stesso processo inventivo. Non si tratta affatto di volubilità di pensiero, né di quella certa « abilità di mano » che rende possibile il montaggio di due fatti quasiasi. Ciò che « viene in mente » in rapporto a una soluzione o a proposito di essa e che noi abbiamo sempre accuratamente mantenuto, anche a costo di sovraccaricare il discorso, costituisce uno dei fattori principali dello stesso processo inventivo. Fissate, nominate ed enunciate ad alta voce, le nostre considerazoni hanno infatti determinato e orientato, nella fase in cui erano ancora inespresse, le nostre soluzioni pratiche proprio nella direzione che alla fine del processo creativo è risultata assere quella effettivamente adottata. A volte una simile

considrazione non raggiunge nemmeno la nostra « mente », rimanendo nella sfera della determinazione immediata dell'azione e della forma. A volte essa viene formulata a causa della necessità di dare un fondamento all'azione e alla forma o di illustrarle mediante un « caso analogo ».
In sostanza, essa è sempre un'applicazione dell'esperienza di un altro caso concreto a un determinato caso pratico, a sua volta concreto, nel quale ci siamo imbattuti personalmente. Questi casi paralleli, la considerazione che « la stessa cosa si verifica in un altro luogo », costituiscono proprio l'impalcatura di esperienze appoggiandosi alla quale si costruisce una nuova rappresentazione, un nuovo fatto creativo, un dettaglio o un'opera chiamata in vita da una concreta esigenza attuale.
Cercando di esprimere in forma artistica l'esigenza sociale del nostro tempo, cercando di dare forma ad una soluzione dettata da tale esigenza, noi ci fondiamo sull'esperienza accumulata nell'osservazione di tutto il nostro passato individuale. A questo si aggiunge ciò che noi cerchiamo appositamente, in funzione di una determinata soluzione concreta, ricorrendo a qualcosa che è già stato fatto e risolto — ma con riferimento a un compito, a un tempo e a un luogo diversi — da qualcun altro. Se l'intento, prima di tutto sociale, costituisce il detonatore immediato del processo creativo, senza riserve di polvere (il bagaglio culturale e l'esperienza reale di precedenti soluzioni) nessuna esplosione creativa può verificarsi. Ecco perché i classici del marxismo hanno sempre saggiamente contato sull'utilizzazione del retaggio culturale.
Appoggiandosi all'impalcatura di un'esperienza accumulata con intelligenza, si può costruire il proprio edificio « originale », « diverso » e soprattutto « opportuno ». Ed è questa la cosa più importante e decisiva.
Forse che le conclusioni circa la necessità che l'attore reciti « di tre quarti » o circa « l'eccezionalità » dell'effetto ottenuto dalle costruzioni frontali con la *conseguente* valanga delle enumerazioni dei luoghi dove il fenomeno « si verifica allo stesso modo », non costituiscono in sostanza un'enunciazione esattamente inversa rispetto al processo creativo? Forse che queste conclusioni non sono il risultato diretto dell'analisi dell'esperienza delle osservazioni visive ed emotive proprio sugli esempi da noi portati — i rilievi assiro-babilonesi, i papiri egiziani, o gli intagli medioevali su avorio, « spiati » per lunghe ore al Louvre, al British Museum o nelle antiche edizioni illustrate di grande formato?
Forse che il banchetto nuziale degli Izmajlov [2], che ripete nello spazio la disposizione del letto-patibolo, tanto da sembrare che i convitati banchettino sul cadavere di Zinovij Borisovič, si associa a tutte le nostre rappresentazioni « accessorie »? Evidentemente no. Tuttavia, proprio queste impressioni, questi ricordi, queste emozioni e questi particolari che un giorno hanno colpito la nostra immaginazione, hanno determinato in una certa misura, per una data scena, proprio quella soluzione e non un'altra. Proprio essi hanno reso possibile la concretizzazione d iciò che la scena prescriveva [3].

[2] Ejzenštejn fa riferimento all'analisi della Katerina Izmajlova (adattamento di Šostakovič dalla nota novella di Leskov) che si trova nel vol. 4° delle *Opere scelte* (p. 536 e sgg).
[3] Probabilmente, non è causale il fatto che il nostro consueto metodo di ricavare tre soluzioni dalle quattro possibili, per arrivare a scegliere quella decisiva, mi ricorda inevitabilmente lo schema d'azione di un romanzo poliziesco, dove inizialmente vengono sospettate di assassinio quattro persone e, a seguito dell'esclusione di tre di esse, alla fine si viene a scoprire il vero colpevole. Il *detective* ci insegna un atteggiamento di estrema attenzione per il particolare, grazie al quale si risolve l'intrigo e, di conseguenza, c'insegna anche la capacità « inversa » di esprimere il significato di un'azione mediante un frammento piccolissimo di essa. Proprio questo elemento ho ricavato dalla mia grande pratica in materia di romanzi polizieschi, che ho letto con passione sin dall'infanzia. Non a caso raccomando di leggere attentamente alcuni « classici » di questo genere letterario, come *Il caso di Marie Roget* di Edgar Poe, dove l'espressività semantica del particolare viene analizzata altrettanto brillantemente di quanto non lo siano, in Stendhal o in Dostoevskij, le più sottili sfumature psicologiche. Approfondendo l'analisi del contenuto socio-psicologico, bisogna imparare al tempo

In questo senso, e solo in questo, vanno intese queste straordinarie parole di Goethe, piene di una grande saggezza pratica:
« Che cos'è l'invenzione, e chi può dire di aver inventato una cosa o l'altra? In

stesso a sentire acutamente il significato espressivo di ogni minimo particolare. Per quanto possa sembrare strano, « l'impalcatura » per raggiungere questo scopo può esserci offerta proprio dal romanzo poliziesco. Mi pare che questa sia una delle forme migliori di allenamento preliminare e di educazione dell'attenzione, che consentono in un secondo tempo di avvicinarsi a quel grado di finezza espressiva che possiede per esempio, Balzac quando — come afferma il suo segretario Gosland, anch'egli scrittore — sceglie il nome del personaggio:
« Non che io tema di battezzare il mio personaggio con un nome sciocco, perché questo non è certamente il vero pericolo; io temo — e questo è forse più legittimo del timore di dare un nome sciocco — io temo che il nome non aderisca al personaggio così intimamente come dovrebbe; non così intimamente come la gengiva al dente (...) o l'unghia al corpo. Comprendete? ». (*Nota di S.M. Ejzenštejn*).

generale, vantarsi della propria priorità è pura stupidaggine: non riconoscere di essere, in fin dei conti, un imitatore, non è altro che boria involontaria... » [4].
Certamente, dal plagio perseguibile per legge a quello cui si riferisce Goethe, la distanza è immensa. Ma quante associazioni parzialmente inespresse, quanti modelli, che spesso noi stessi ci rifiutiamo di riconoscere, orientano la nostra azione!
La chiave per comprendere il fenomeno ci viene offerta nuovamente da Goethe (in una conversazione con Eckermann del 18 gennaio 1825): « Ciò che ho scritto è mio. Che io l'abbia preso dalla vita o dai libri, non importa; sono stato io ad usarlo a proposito! ».
Un'affermazione così categorica può forse spaventarci. Possiamo nutrire timori sull'autenticità di ciò che rappresentiamo. Di fronte ad un simile atteggiamento ci si può sentire insicuri circa la realtà, il realismo e la tipicità di ciò che si rappresenta.
Generalmente, è molto difficile dipanare la matassa di quelle associazioni accessorie, impressioni precoci e dati della precedente esperienza che si inseriscono nel tema che vi ha ispirati e vi aiutano a risolverlo sul piano compositivo.
Citerò ad esempio una delle inquadrature del nostro film messicano. Dai conoscitori del Messico essa è considerata una delle riproduzioni fotografiche più riuscite, che rendono in maniera particolarmente profonda la « fisionomia » del paese. Probabilmente, sotto l'impressione di questa lode ho subito cercato di analizzare come fosse costruita la forma di quella fotografia così tipicamente « messicana », che coglieva tanto felicemente lo stile, lo spirito e la fisionomia di quel paese.
Ho conservato i fogli del diario del 16 agosto 1931 con gli appunti sull'argomento, presi quasi lo stesso giorno della ripresa.
(A questo punto debbo osservare che lo stile compositivo dell'inquadratura era stato uno dei principali problemi formali del nostro film messicano. Data infatti l'estrema intensità e tipicità delle cose e degli aspetti del Messico, conferire loro una forma tale da esprimere realmente lo stile e lo spirito del paese era particolarmente difficile. Ma di questo parleremo in un altro momento. La considerazione vuole soltanto dimostrare che insistevamo consapevolmente e molto sui problemi di stile).
Ecco dunque davanti a noi, in cappello di paglia e *sarape* bianco, il *peón* Martín Fernández nella parte del peón Sebastián. Il *torito* è un tradizionale fuoco d'artificio delle feste popolari messicane. Se lo mettono sulla testa, parodiando il combattimento dei tori. E' un lancia-razzi, e i razzi che vengono lanciati dalle corna sono particolarmente poderosi. In profondità, l'arco di quell'ala della *hacienda* dove in enormi otri di pelle di bue fermenta il liquore nazionale messicano, la *pulque.* Tutte le cose sono tipicamente messicane già di per sé. Ma che cosa ha fatto sì che esse siano state inserite, in quella data combinazione, nell'ambito di una fotografia? (A questo bisogna ancora aggiungere che, in sé e per sé, questa è una scena di passaggio. L'azione principale col *torito*, con il quale i *peones* insorti incendiano la *hacienda*, si svolge in seguito. Qui avviene soltanto il primo incontro con esso).
Il principio compositivo della combinazione del *torito* con l'ala della *hacienda* di Tetlapaiaq è dato dalla ricostruzione di un ricordo plastico infantile molto precoce. Sin dalla prima infanzia io ricordo la mia camera, con i muri ornati di cartoline colorate. Le portava mio padre dai suoi viaggi all'estero. Venezia, il palazzo dei Dogi e il leone di S. Marco [5]. Sin dall'infanzia, fra questi tre elementi, si era formata in me, in un certo senso, una correlazione ben nota. Ed è bastato incontrarsi, dopo venticinque anni, con una finestra a ogive, un'arco e un toro di cartapesta

● ●

[4] Cit. dall'opera: V. O. Lichtenstadt, *Goethe* Gos. izdatel'stvo, 1920, p. 360.
[5] Purtroppo, non ho sotto mano le cartoline originali distrutte durante l'occupazione di Riga. (*Nota di S. M. Ejzenštejn*).

con qualcosa che richiamava la sagoma di due possibili alucce sulla schiena, perché sorgesse in me l'irresistibile desiderio di riunirli in un'unica composizione. Ed è indicativo il fatto che davanti a tutto si nota una barriera di pietra, che fa pensare a un lungomare: il motivo, tipicamente veneziano, degli edifici che sorgono a picco sull'acqua. Inseparabile da questo, il desiderio di piazzare il culmine del *torito* necessariamente sullo sfondo del cielo: in questo caso, l'esigenza è stata dettata dal leone di S. Marco, che si stagliava proprio sullo sfondo del cielo. La disposizione plastica dell'arco proprio sul quel piano compositivo nasce da uno « stimolo » diverso. O meglio, dallo stesso ricordo infantile sostenuto da una nuova impressione visiva.

Realmente, perché mi avevano fatto tanta impressione i tipici paessaggi di De Chirico, visti un anno prima a Parigi?

Fra l'altro, quei paesaggi erano ua specie di anello di congiunzione fra il Messico reale e la Venezia dei miei ricordi infantili. Essi (o altri paesaggi simili) si erano impressi nella mia memoria a causa dei motivi veneziani, che a loro volta mi tornarono in mente nel Messico e per le loro ombre tipicamente italiane, così simili alle macchie e ai contorni delle ombre delle assolate giornate messicane. (C'erano nel film inquadrature costruite anche su questo elemento).

Vi si era intrecciata anche un'altra rappresentazione plastica della stessa serie. Ricordo come ora sul *boulevard* Montparnasse, nella vetrina di un libraio, un album, appena uscito, con le riproduzioni dei montaggi surrealistici di Max Ernst (*Le femme 100 têtes*). Era aperto ad una pagina che raffigurava un'arco con scheletri, che serviva da sfondo ad un grande fanale con alcune farfalle. Di nuovo la stessa combinazione compositiva: l'arco e qualcosa di alato! (Fra parentesi, la composizione di questo montaggio coincide quasi perfettamente con la nostra). Ma qui si inseriva anche un altro motivo, quello degli scheletri e della morte. (A questo proposito, si può dire che la galleria di scheletri è molto simile a quella che ornava la copertina di uno dei primi *Pinkerton*, che mi avevano molto impressionato da bambino). E il motivo della condanna e della morte metteva già in correlazione diretta il montaggio di Max Ernst con il mio tema. Questo motivo sarebbe riaffiorato un anno e mezzo più tardi, nel Messico, nell'inquadratura di cui sto parlando, poiché il senso di condanna di morte dei *peones* insorti era insito nello stesso intreccio del film.

In base al soggetto, il *peón* Sebastián conduce la sua fidanzata María (visibile sul fondo della nostra inquadratura) dal proprietario della *hacienda* per ottenere il permesso di sposarla. A seguito della sopravvivenza dello *ius primae noctis* del signore, in vigore nel Messico fino alla rivoluzione del 1910 (!!!), si verifica uno scontro, che sfocia nella ribellione dei *peones*, nella fuga dei rivoltosi, nell'agguato nei campi di *maguey*, nella cattura e nella sanguinosa repressione. Sul *peón* Sebastián e suoi amici incombe il senso della condanna. E sotto l'influenza di questo motivo, fra tutta la varietà di colori e di fogge delle vesti messicane ho scelto... il bianco: un *sarape* bianco. Questo tema del rapporto fra il bianco e la condanna e il lutto risale anch'esso ai miei ricordi e alle mie sensazioni di un tempo remoto. Una volta rimasi molto colpito dalla notizia che per i cinesi il colore del lutto è non il nero, ma il bianco. Ricordo specialmente l'ultimo atto... dell'opera *Chovanščina*, quando tutti i settari condannati a morte, vestiti di camicie bianche, si danno fuoco nell'*izba*. E, venuto chissà da dove, un frammento di un verso sacro (forse, dalla stessa opera, o forse da un romanzo): « ... Indossate le candide vesti ». Questo frammento mi ha aleggiato intorno, attraverso il diaframma dell'intero ambiente ispano-azteco-*tolteco*, quando ho scelto la soluzione dei costumi dei *peones* condannati.

Ricordo distintamente anche un altro momento « orientante ». Sotto il suo influsso, probabilmente, mi sono tornate alla memoria le bianche camicie della *Chovanščina*, trapassate nei *sarape*. Nel Messico, mi capita sotto mano un prospetto di sottoscrizione al dizionario enciclopedico americano *Webster*. Nel volantino propagandistico erano stati impiegati tutti i mezzi per allettare i potenziali compratori: dalle cifre (astronomiche) sul numero delle voci e delle illustrazioni

ai saggi di analisi etimologica delle parole. E così vengo a sapere che il termine abbastanza noto di « candidato » risale al tempo dei Romani e si trova in strettissima relazione col concetto di... purezza e di innocenza (che ironia!). Quest'ultima qualità, nella prassi preelettorale dell'epoca, si rifletteva nel fatto che i candidati indossavano toghe di un bianco accecante, che simboleggiavano la loro incorruttibilità, onestà e purezza. Il color bianco del lutto cinese. Le camicie bianche dei Vecchi Credenti, Le toghe bianche dell'onestà assoluta e della purezza dei candidati romani. Ognuna di queste qualità si fondeva a suo modo con le altre e il *sarape* bianco del *peón* messicano era in una correlazione non « formale », ma profonda, sostanziale, col significato e il soggetto del film.

(Osservò *en passant* che i *sarape* bianchi, nel Messico, pur non essendo rari come i corvi bianchi fra i neri, si incontrano tuttavia piuttosto di rado. soprattutto perché si sporcano e sono poco pratici. Anche il *sarape* bianco-grigio dell'inquadratura non è stato affatto scelto a caso, « impressionisticamente », ma è stato consapevolmente « sentito », ordinato e — ricordo — reperito non senza difficoltà ed usato!).

Con l'infanzia e con Parigi è connesso un altro momento della tragica sorte dei nostri *peones*. Nei campi sconfinati di *magüey* i *peones* ribelli fuggono, vengono catturati e accompagnati al patibolo. Come risolvere la sparatoria? Mostrarli fra i cespugli di *magüey* mentre si difendono sparando? Inscenare un assedio in piena regola?

Sui miei appunti di regìa improvvisamente leggo: « Sebastian e i compagni in un grande aurbusto di *magüey...* fort Chabrol ». Ecco dunque.

Pochi hanno visto il *magüey*. Sono cactus enormi. E nessuno, probabilmente, ricorda che cosa sia il « Fort Chabrol ». Posso dirvi subito questo: è qualcosa che non ha niente a che fare né col Messico, né col *magüey*, né con i *peones*, né con i cactus. A dir vero, neanche il « Fort Chabrol » in sé e per sé mi era noto. Era il « Fort Chabrol » in un certo contesto, il « Fort Chabrol » di un dato vicolo (come c'è la *Lady Macbeth* di un dato distretto)[6]. Il tutto si riduce a una paginetta dell'*Ogonëk* o del *Sinii žurnal* di prima della rivoluzione, dov'era descritto l'assedio di una casa di un certo vicolo, dove si erano insediati alcuni banditi, che per ben tre giorni e tre notti si erano difesi sparando ed avevano sventato qualsiasi tentativo della polizia di catturarli. Il « Fort Chabrol » si era indissolubilmente associato, nella mia fantasia di bambino, allo straordinario valore (certamente, valore!) dei tre uomini che, circondati da un avversario tanto più forte, si difendevano eroicamente. La mia idea del « Fort Chabrol » aveva imboccato la direzione dell'eroismo...

Al momento giusto, l'appunto a matita aveva introdotto nella scenografia del film l'insieme di queste sensazioni patetiche, associate all'eroismo che mi aveva colpito tanto tempo prima. Non è importante il « Forte », ma il fatto che tutto il complesso emotivo connesso con questo esotico nome confluisse in questa scena, che effettivamente è risultata una delle più potenti e patetiche del film[7].

Per ciò che riguarda l'eroismo del vero Fort Chabrol, antenato di quella patetica scena che io, sotto quell'appellativo « di seconda mano », ho risolto in chiave eroica nel Messico, l'ironia del destino ha voluto che le cose andassero in modo del tutto, del tutto... contrario.

I particolari della storia di Fort Chabrol li ho conosciuti molto tempo più tardi. Ho appreso che il vero Fort Chabrol fa parte di uno degli ultimi episodi della tempesta sollevata dall'affare... Dreyfus. Fu la sfida di un gruppetto di... monarchici anti-

[6] Qui Ejzenštejn allude alla novella di Leskov *Lady Macbeth del distretto di Mcensk.*

[7] A questo proposito è indicativo il fatto che le associazioni abbiano preso proprio questa direzione e non quelle superficialmente situazionistiche — più immediate e vicine — dell'attore cinematografico Bancroft, che spara contro la polizia (film, visto molto più tardi), o le rovine del forte sotto Verdun. (*Nota di S. M. Ejzenštejn*).

[8] Paul Deroulède (1846-1914), uomo politico e scrittore francese di tendenze nazionalistiche.

semiti, asserragliati in una palazzina di via Chabrol e decisi a difendere il presidente della ... Lega degli antisemiti, Jules Guerin, che vi era nascosto dentro. Guerin avrebbe dovuto comparire davanti al tribunale supremo, come Deroulède [8], che vi era comparso il 12 agosto 1899 sotto l'accusa di alto tradimento. I bellicosi antisemiti e monarchici sostennero un lungo assedio, che fece ridere tutta Parigi perché la polizia non riusciva ad aver ragione di quei pochi uomini, o piuttosto perché si comportava con i ribelli in modo del tutto diverso da quanto non avrebbe fatto contro un gruppo di poerai rivoluzionari. Tutta questa scandalosa storia e il suo drammatico finale sono accuratamente descritti nel libro di Paul Morand *1900.*

Comunque sia, quelle associazioni compositive, lontanissime fra loro per forma e per contenuto, si fondevano in maniera perfettamente organica con gli stessi modelli messicani.

A questo punto prego di tener presente che l'edificio della *hacienda*, Sebastián, il *torito*, la barriera di pietra e l'ora del giorno per la ripresa dovevano essere accostati e confrontati. Venivano posti a confronto direttamente, in base ad un disegno indistinto, imprecisato. Ne risultò un certo quadro unitario, di una rigorosità estrema, nel quale erano stati inseriti tutti i particolari, finché non si era formata la composizione voluta, che solo in quella forma aveva liberato tutte le impressioni le quali, come vedete, si erano depositate ed erano rimaste compresse per anni nella mia coscienza e nella mia « riserva » creativa.

La riuscita della soluzione messicana, stilisticamente purissima, nonostante tutti gli antisemiti, Vecchi Credenti, surrealisti e scheletri, si spiega, certamente, col fatto che l'utilizzazione delle associazioni non avveniva meccanicamente, ma sul piano delle idee e soprattutto con un fondamento reale e, per usare le parole di Goethe, « a proposito ».

Quando si analizzano soluzioni riuscite come quella di cui ho parlato, è sempre utile contrapporvi i casi costruiti in base allo stesso principio, ma... falliti quanto a risultati.

Possono servire d'esempio alcune pagine di *Germinal* di Emile Zola. Mi riferisco a certi episodi vicini alla scena sinistra nella quale, durante l'insurrezione, poco prima dell'arrivo dei gendarmi, le mogli dei minatori affamati saccheggiano la bottega del seduttore e parassita Maigrat. Le donne infuriate, sotto la guida di La Brûlé e Mouquette « castrano » il cadavere dell'odiato bottegaio che, precipitato dal tetto nel tentativo di fuggire, si era fracassato la testa contro un paracarro.

Questa scena, evidentemente, come anche la scena precedente, dove le donne cercano pubblicamente di frustare Cécile, strappandole la gonna, è una citazione, un trapianto stilizzato nel romanzo di episodi che, evidentemente, avevano impressionato Zola negli annali della Rivoluzione Francese.

Il tentativo delle donne di frustare Cécile ripete il noto episodio dell'assalto delle *poissardes* a Théroigne de Méricourt [9].

L'idea dell'elaborazione stilizzata di tali episodi nello stile della Rivoluzione Francese ci viene suggerita, indubbiamente, dallo stesso titolo del romanzo — *Germinal* — che ripete il nome di uno dei mesi ribattezzati dai rivoluzionari.

Se il richiamo alla tradizione della Rivoluzione Francese ha probabilmente aiutato non poco Zola a permeare la propria opera di pathos rivoluzionario, sul piano puramente stilistico il carattere stesso di questi episodi ci rimanda indubbiamente ad immagini che non appartengono affatto all'epoca descritta da Zola in quel romanzo. Pur senza negare la possibilità e la credibilità di fatti simili all'epoca di Napoleone III (e persino ai nostri giorni), io penso che nel modo in cui Zola li ha elaborati si senta comunque una certa inautenticità, l'appartenenza a un'epoca diversa.

[9] Attrice francese che partecipò alla Rivoluzione. Le *poissardes* erano donne del popolo che vendevano al mercato.

Anch'io ho sofferto allo stesso modo a causa del mio film *Ottobre*, nelle scene che riguardano le giornate di luglio del 1917. Avevo letto della bastonatura degli operai bolscevichi da parte della borghesia, per le vie di Pietrogrado, nelle giornate di luglio e in me, senza dubbio, erano sorte immediatamente una serie di associazioni con le atrocità commesse dopo la caduta della Comune di Parigi. Contro la ragione e in pieno contrasto con la situazione storica e sociale, volevo ad ogni costo rendere, nella scena storica della bastonatura degli operai bolscevichi, l'« aroma » delle rappresaglie contro i comunardi. Ne risultò la scena in cui le signore picchiano con l'ombrellino un ragazzetto sulla riva della Neva e strappano con i denti una bandiera con le parole d'ordine. La scena esorbita completamente dallo stile e dal significato dell'epoca prerivoluzionaria...

Certo, non sempre è possibile avere già a disposizione gli elementi necessari sui quali fare perno, le necessarie « impalcature » che consistono in una riserva di consonanze, di schemi compositivi o di modelli di leggi di costruzione. A volte bisogna affannarsi a cercare, in fretta, questi punti d'appoggio, questi modelli o consonanze. Ciò avviene quando si avverte un desiderio acuto fino alla sofferenza e l'esigenza tematica di esprimere con plastica precisione un'idea che ti possiede in un determinato momento ma che non è compresa nella tua riserva di materiale. Ti immergi nelle ricerche. Ma non nelle ricerche dell'« ignoto », bensì di ciò che è capace di conferire una certa concretezza all'immagine indefinita che ti aleggia davanti alla coscienza e nei sentimenti.

Sull'esempio concreto della nostra fotografia messicana abbiamo visto come gli elementi più eterogenei ed inattesi che si dispongono, in base ad associazioni fondate, intorno al tema principale, si fondono con una logica ferrea, o meglio confluiscono, attraverso il montaggio, in una composizione finita.

Abbiamo lanciato uno sguardo all'interno del processo d'invenzione di una data soluzione compositiva [10].

Abbiamo visto come da diversi modelli scaturisce concretamente il loro principio compositivo e come questo principio viene usato opportunamente in condizioni diverse.

Certamente, è difficile misurare in termini di rubli, di tiratura, di smercio o di altre unità di misura la « riuscita assoluta » di questa composizione. La valutazione di essa rimane nell'ambito delle norme espressive sul piano estetico.

Tuttavia, anche entro questi limiti si possono individuare chiaramente e facilmente i motivi della funzionalità espressiva. Per esempio, è straordinariamente opportuna l'adozione del principio compositivo di J. Callot: la diversità di proporzione delle figure.

La grande figura del *peón* in primo piano e il gruppo con l'asinello in scala ridotta e in profondità sono pienamente giustificati. Dal punto di vista del tema, è giusto: Sebastián viene portato in primo piano, al centro dell'attenzione e dell'azione, e al tempo stesso viene conservata la sua correlazione tematica con il gruppo insieme al quale egli giunge alla *hacienda*.

L'esattezza della composizione sul piano plastico è anch'essa evidente: provate (in questo caso contro la logica dell'accentuazione dell'importanza degli elementi rappresentati) ad accrescere le dimensioni del gruppo in profondità e, nelle condizioni oggettive date, a fare in modo di non sovraccaricare smisuratamente il campo visivo, di rendere il gruppo chiaramente visibile e dotato di rilievo in sé e per sé e di mantenere la precisione dei ritratti nell'inquadratura!

Dovete riconoscere che il « principio » di Callot ci ha reso i suoi servizi, sul piano compositivo, in maniera estremamente razionale ed opportuna [11].

[10] Non bisogna affatto credere che con ciò si esaurisca il tema della nascita della composizione. In questa sede la composizione viene esaminata sotto l'unico aspetto della formazione associativa dell'« immaginità » compositiva. I problemi plastici, per esempio, e non figurativi sono stati messi ora completamente da parte. (*Nota di S. M. Ejzenštejn*).

[11] Ammetto di avere scoperto personalmente che tutto questo deriva proprio dalla eredità

La funzionalità di un principio opportunamente derivato da un caso o da un settore diverso è indubbiamente più « evidente » e sicura quando si tratti di invenzioni di carattere pratico. Questo, tuttavia, non toglie che la funzionalità e la razionalità compositiva di un'opera d'arte siano altrettanto sostanziali per la vita di tale opera quanto per la raffigurazione di un acquedotto o di un paio di *caloches* di gomma.

Per ciò che riguarda il metodo in sé, è interessante il fatto che il processo inventivo, nella sfera delle arti applicate, non si differenzia affatto, nella sostanza, dal processo d'invenzione della forma compositiva. Il secondo, infatti, risponde alle esigenze ideologico-sociali concrete nei confronti dell'opera, così come il primo risponde alle richieste concrete e alle esigenze della prassi economico-sociale.

Per illustrare questa unità di metodo, dalla congerie degli esempi concreti ne sceglierò uno la cui affinità con quanto ho detto finora risulta particolarmente evidente. Si tratta della descrizione « dall'interno » del processo d'invenzione della stampa. Lo descriverò nei particolari, quali risultano dalle lettere dello stesso autore dell'invenzione, Gutenberg. Inoltre, mi servirò di una parte del commento alle lettere scritto da Joseph-Marie Montmasson (J.-M. Montmasson, *Le rôle de l'incoscient dans l'invention scientifique*, Paris), intitolata:

« Un'invenzione nel campo dell'arte di ordine puramente intellettuale: la stampa ».

Come fu inventata quest'arte straordinaria? Ne sappiamo qualcosa dalle lettere scritte da Gutenberg dalle rive del Reno, alla metà del XV secolo, ai monaci della confraternita dei Cordiglieri [12]. (*Historie de l'invention de l'imprimerie par les monuments*, Paris, 1840).

Ne citerò alcuni brani, conservando pedantescamente la forma *sui generis* dell'originale e riproducendone anche il tono, ingenuo e appassionato al tempo stesso: le inesattezze che si notano nell'esposizione dei pensieri rendono perfettamente l'intima emozione dell'inventore, tormentato a ogni passo da un ansioso desiderio di riuscire.

Seguiamo dunque le varie fasi e lo sviluppo graduale delle sue ricerche.

a) Prima di tutto, un desiderio ardente, un'idea fissa: semplificare l'interminabile lavoro dei copisti.

Gutenberg brucia dal desiderio di realizzare la sua idea: « Da un mese la mia testa continua a lavorare: il pensiero deve uscire, come Minerva, armato di tutto punto dal mio cervello...

Io voglio scrivere con la sola pressione della mano, con un solo movimento delle mie dita, in un solo istante e con una sola eruzione del mio pensiero, tutto ciò che un grande foglio di carta è capace di ricevere in righe, in parole e in lettere ad opera del più diligente dei copisti nel corso di un giorno o nel corso di molti giorni... » (dalla lettera prima).

Ma che metodo usare? Al metodo lo guidano innanzi tutto le carte da gioco e le illustrazioni che riproducono le immagini dei santi. Così:

b) Primo elemento che lo orienta verso il metodo: le carte e le illustrazioni.

« Avrete visto come me le carte da gioco e le illustrazioni con l'effigie dei santi... Queste carte e illustrazioni vengono incise su piccole tavolette di legno, e sotto di esse vi sono parole, intere righe, incise esattamente nello stesso modo... Su quest'incisione si applica uno strato d'inchiostro denso; su questo strato d'inchiostro si appone un foglio di carta leggermente bagnata; poi su questa tavoletta, su quest'inchiostro, su questa carta si strofina e ristrofina finché la superficie della carta non comincia a splendere. Sollevando a questo punto il foglio, si vede sul suo rovescio una figura che sembra disegnata e parole che sembrano scritte: l'inchiostro è passato dalla superficie della tavoletta incisa sulla carta,

di Callot soltanto in occasione... della revisione di questo materiale per la pubblicazione. (*Nota di S. M. Ejzenštejn*).

[12] Confraternita apparentemente all'ordine dei Francescani.

attratto dalla sua elasticità, trattenuto dalla sua umidità...
... Sostituendo le tavolette incise e ripetendo il procedimento, si ottengono centinaia e migliaia di simili "impressioni".
Ecco dunque. Ciò che viene fatto per poche parole, per poche righe, bisogna riuscire ad estenderlo ad intere grandi pagine scritte, a grandi fogli ricoperti di segni da ambedue i lati, a interi libri e al primo fra tutti i libri: la Bibbia... Ma in che modo? E' insensato pensare di poter incidere su tavola queste mille e trecento pagine ed è assurdo sforzarsi di ottenere le "impressioni" strofinando sul rovescio della carta, poiché l'altro lato del foglio potrebbe essere riempito di segni solo a spese della prima pagina, condannata a scomparire...
Come fare? Non lo so; ma so quello che voglio: voglio moltiplicare la Bibbia, voglio che le sue riproduzioni siano pronte per il pellegrinaggio ad Aix-la-Chapelle... » (dalla lettera prima).

Così, il desiderio autentico di fare una cosa utile alla religione affiora per la seconda volta nella lettera. Ma ecco sopraggiungere un secondo fatto, che lo avvicina ulteriormente al metodo per realizzare il suo desiderio: la coniatura delle monete.

c) Secondo fatto orientante: la coniautra delle monete.

« Ogni moneta comincia dal conio. Il conio è un piccolo bastoncino di metallo: inciso su una delle estremità, il conio assume la forma di una lettera, di più lettere, di tutti i segni che compongono il rilievo della moneta.
Lo bagnano e lo conficcano in un altro pezzo, che gli conferisce la concavità. In questi "semilavorati", bagnati a loro volta, vengono poi calati alcuni dischetti d'oro, che si trasformano in monete sotto la pressione di una mano poderosa... » (dalla lettera seconda).

d) Terzo fatto orientante: la pressa e la stampa.

Ma ecco che l'idea del conio genera l'idea della pressione, dato che il conio viene premuto nel metallo. Due ricordi — la pressa per l'uva e l'impressione — la completano, suggerendo inoltre il principio della possibile iterazione.

« Ho assistito alla vendemmia — scrive Gutenberg — ho visto scorrere il succo dell'uva e, risalendo dall'effetto alla causa, mi sono soffermato a considerare la potenza di quella pressa, alla quale nulla può resistere ».

Questa pressione potrebbe essere ottenuta mediante lo stagno. Una semplice sostituzione, che ha l'effetto di un'illuminazione: la pressione esercitata dallo stagno dovrebbe lasciare un'impronta sulla carta. L'inventore esclama, al colmo dell'entusiasmo:

« Al lavoro, dunque! Dio mi ha svelato il segreto che lo avevo supplicato di svelarmi... Mi sono fatto portare in camera una grande quantità di stagno: ecco la penna con la quale mi metterò a scrivere.
Ma la scrittura, l'incisione e il disegno, come saranno? ».

A questo punto gli balena l'idea della possibilità di un uso ripetuto del « bastoncino ».

L'idea gli viene suggerita dal grande sigillo del monastero, che i monaci usano per convalidare la propria firma.

« ... Forse che il vostro sigillo non vi dà la possibilità di riprodurne i segni e le lettere quante volte volete?... ».
Bisogna riprodurre per la nuova tecnica qualcosa di simile [13].

« ... Bisogna foggiare, bisogna fondere, bisogna creare una cavità simile al sigillo della confraternita. Una forma come quelle che servono per la colatura delle vostre coppe...

[13] A quel tempo i sigilli erano incisi come quelli che noi usiamo oggi per la ceralacca. Erano per così dire il negativo di ciò che è oggi un comune timbro di gomma, dove le lettere sono incise a rilievo sul timbro stesso. (*Nota di S. M. Ejzenštejn*).

... Dapprima, un rilievo in metallo: un punzone, cioè un bastoncino con una lettera incisa su una delle due estremità, poi una cavità, ottenuta dando un colpo col bastoncino sul rame: ecco il grembo materno delle lettere, la matrice... ».
Finalmente, i caratteri: « ... Il metallo fuso viene sospinto con violenza fino in fondo alla matrice... Aprite la forma e ne estraete l'immagine del bastoncino realizzata in stagno, cioè un piccolo bastoncino di stagno con un delicato rilievo su una delle estremità e sull'altra un rozzo residuo della fusione, che bisognerà eliminare. Ecco i caratteri, questi fratelli che s iassomigliano e che riproducono nella forma il punzone che li ha fatti nascere » (lettera quinta). Di qui i caratteri indipendenti, che si ripetono.

« ... Caratteri mobili. La mobilità dei caratteri: è questo, in particolare, l'autentico tesoro che ho acquisito cercando l'ignoto per ignote vie. Da questi caratteri e dagli spazi vuoti che segnano le distanze fra l'uno e l'altro, io ricavo le parole », ecc. (lettere ottava e nona).

Il quadro completo dell'invenzione è identico a quello da noi osservato in tutte le fasi chiave delle nostre ricerche compositive.

Prima di tutto, il vivissimo desiderio di concretizzare una determinata idea, che si è impadronita dell'inventore. Quest'idea riassume un'esigenza di coloro che condividono la sua stessa fede: l'aspirazione a diffondere più largamente la Bibbia. (C'è anche un compito più preciso e limitato: garantire economicamente e moralmente, grazie alla nuova invenzione, il successo del pellegrinaggio ad Aix-la-Chapelle).

L'ispirazione individuale del ricercatore è espressione della volontà del gruppo sociale, i cui interessi egli condivide.

Si ricercano spasmodicamente gli elementi di partenza per la realizzazione pratica dell'invenzione, che per il momento si profila in maniera confusa.

Ossessionata dal tema, la coscienza registra, in qualsiasi fenomeno incontrato, solo gli aspetti capaci di favorire in un modo o nell'altro questa realizzazione. Alla fine vengono trovati i tre elementi fondamentali dell'invenzione: la futura macchina ricorderà, quanto a risultati, la riproduzione delle incisioni; la macchina stamperà mediante una pressione sulla carta (la tecnica di stampa per riprodurre un'incisione figurativa era ancora sconosciuta: cfr. sopra); la macchina riprodurrà l'aspetto delle lettere stesse grazie a un metodo sconosciuto alla tecnica dell'incisione e stampa dell'epoca (la singola lettera non deve essere incisa ogni volta di nuovo, come nel caso della tavoletta, ma si ottiene per mezzo di una forma, che riproduce la lettera tante volte quanto è necessario).

Questi tre momenti decisivi nascono sulla base dell'esperienza e del principio di tre situazioni tecniche analoghe: le carte da gioco e le immagini dei santi suscitano l'idea di tracciare le lettere con la tecnica dell'incisione e impressione; la pressa per l'uva e il sigillo dei monaci suggeriscono l'idea dello stagno come materiale per i caratteri di stampa; infine, la moneta e la sua coniatura portano alla realizzazione di un congegno affine per la preparazione dei caratteri. E queste tre analogie parziali confluiscono, con le loro caratteristiche essenziali, nella nuova invenzione autonoma.

Abbiamo già osservato che gli elementi « autogeni » sono il risultato di un processo d'invenzione o di soluzione guidato con impegno e regolarità.

Così, nel nostro caso un'esatta soluzione psicologica ha prodotto risultati plastico-spaziali inattesi. Le soluzioni spaziali (correttamente trovate in rapporto all'assunto iniziale) hanno generato un nuovo, imprevisto approfondimento della comprensione psicologica e figurativa dei termini della situazione, e così via.

Anche nel nostro caso il ruolo di realizzazione « autogena » imprevista, che per di più corona tutte le altre, viene svolto da... caratteri « mobili » che si organizzano in parole. Questo, per l'invenzione nel suo complesso, è « ... il tesoro che fu trovato per ignote vie... ».

Come vedete, il processo inventivo corrisponde nei minimi particolari a quanto

abbiamo dettagliatamente esposto a proposito della composizione fotografica messicana da noi citata come esempio [14].
Ora ci resta solo da richiamare la vostra attenzione su un punto importantissimo: l'enorme differenza sostanziale che questo stesso processo e metodo assume in rapporto al suo uso concreto.
Una cosa è quando voi, in una vostra soluzione, usate un qualche *particolare concreto* di un'altra soluzione. Un'altra cosa è invece quando vi rivolgete al *principio costruttivo* di una situazione analoga.
In questo caso la vostra forma concreta si presenterà in una oggettualità qualitativamente del tutto diversa. Per esempio, il principio unico della pressa viene realizzato con strumenti completamente diversi a seconda se deve servire a produrre il vino oppure a stampare un libro. Sebbene l'oggettualità concreta della prima abbia effettivamente portato all'invenzione della seconda, è stato tuttavia utilizzato soltanto il principio.
Questa considerazione, che separa rigidamente due modi di utilizzare l'esperienza altrui, non è affatto dettata da un'eccessiva pedanteria.
Nel cinema sovietico si sono verificati moltissimi tentativi di inserire elementi del cinema americano « così com'erano », per esempio la tipica situazione del finale dei primi film *western*: inseguimento, oppure la fiamma che è lì lì per raggiungere la miccia che farà esplodere le polveri (terribile sofferenza dell'attesa, ecc.). Ma la situazione americana non si addiceva affatto ai film che riflettevano le nostre condizioni economiche e sociali. Non vi si addiceva perché il suo principio si esprimeva in un contesto particolare, specificamente americano. Del resto quel principio — adattato però al nostro contesto — è stato acquisito dalla nostra cinematografia con pieno successo. Certo, bisogna saperlo riconoscere attraverso questa « manipolazione ». Riconoscerlo nella nuova qualità che esso, riflettendo la nostra realtà sociale, ha assunto nella nostra cinematografia. E bisogna riconoscere che in tutta la letteratura critica sul... *Potëmkin*, solo un giovane regista (allora anche critico), Asquith, ha riconosciuto, su una rivista cinematografica londinese, che il finale del *Potëmkin* è costruito « sul principio » (!)... dell'ultimo atto del film *western.*
Tra l'altro, nella nuova qualità, nella nuova accezione assunta da questo finale sono stati utilizzati *proprio* i princìpi compositivi in base ai quali era costruita la tensione dei finali con « le micce sotto i barili di polvere » (anche nel nostro caso sono di scena polveri e cannoni!).
La nostalgia degli inseguimenti a cavallo, trasporta direttamente nei nostri film dopo i fiaschi d'ogni genere subìti dai cavalli dei Cosacchi Bianchi o da quelli dei nostri reparti di frontiera, ha generato... *Il cavaliere del Wild West* [15], che ha distratto... la cinematografia georgiana dai suoi compiti immediati.
Belli erano invece i cavalli del finale di *Il discendente di Gingis-Chan* [16]. E' vero che, perso ogni freno, hanno dovuto valicare i limiti del simbolo. Per questi stessi sentieri [17] li hanno poi raggiunti i cavalli parlanti di Dovženko in *Arsenale.*
Proprio qui, evidentemente, si colloca il sottile spartiacque fra il plagiare e il subire un'influenza, fra il reato e l'arricchimento culturale.
Per sottolineare ancora una volta l'universalità, ossia la non-eccezionalità del fenomeno che abbiamo qui esposto, non sarà forse inutile fare riferimento ad un'altra analogia sussidiaria.

[14] L'esempio della composizione fotografica è stato da me addotto a ragion veduta: la composizione pittorica o grafica, consentendo possibilità molto maggiori di rifondere il nuovo motivo e mescolarlo con gli altri, rende più difficile l'analisi del tipo e del campo di composizione di cui ci stiamo occupando. La resistenza più individuale dell'oggetto fotografico, meno soggetto a deformazioni, e in ogni caso senza particolari dispositivi ottici, consente invece di riconoscere chiaramente l'aspetto oggettuale della composizione. Ma, ovviamente, questa non è una regola. (*Nota di S. M. Ejzenštejn*).

[15] Film del 1925, a. A. Tsutsunava.

[16] *Il discendente di Gingis Chan* fu girato da V. Pudovkin (su scenario di O. Brik) nel 1928.

Vorrei che come ricordo dell'adozione di un principio, ben distinta dal plagio e dall'imitazione delle manifestazioni parziali del principio stesso, restasse nelle vostre menti l'aeroplano.
Non sono certo uno storico dell'aviazione. Ma sul principio che è alla base dello sviluppo dell'aviazione forse non mi sbaglierò. La vera vittoria dell'uomo sull'aria è cominciata indubbiamente nel momento in cui dall'imitazione della forma esteriore dei prototipi volanti dell'aeroplano — gli uccelli — egli è passato al riconoscimento della forma quale legge che regola la struttura dei fenomeni.
In altre parole, i tentativi dell'uomo di levarsi in volo sono stati condannati all'insuccesso fino a quando egli ha continuato a mettere al primo posto l'imitazione esteriore del volo degli uccelli. Il metodo dell'imitazione esteriore dell'uccello non porta l'uomo al successo desiderato, sia egli Icaro o Nikiška, il protagonista del film *Le ali del servo*[18], o Leonardo. Nel migliore dei casi, l'imitazione non è andata al di là dell'aliante.
Il volo a vela, veramente, era già presente, sotto forma di atto rituale e di culto, presso gli antichi Maya dello Yucatan, nel Messico. Le loro piramidi rituali erano delle magnifiche piattaforme di lancio. E fino ad oggi le donne di Cicen-Itza, nella penisola dello Yucatan, non osano salire sulle sacre cime di quelle piramidi, che pure sono soggette alla giurisdizione non più degli antichi sacerdoti, ma delle imprese di restauro dell'Istituto Carnegie o del Segretariato messicano per l'Educazione[19].
Uno dei più vecchi antiquari del Messico, un certo Tannenbaum dell'Avenida Juárez, mi ha mostrato alcune rarissime statuette d'argilla — materiale di scavo — che raffiguravano degli antichi Maya con indosso un congegno alato, predisposto per eseguire dalle sommità delle piramidi i voli rituali ai quali ho accennato. Nello Stato di Vera Cruz si è conservato fino ad oggi un atto rituale abbastanza simile, di origine antichissima: « El Volador », qualcosa di simile ai « passi di gigante ». Alla sommità di un palo sono attaccati alcuni cappi, che diventano sempre più lunghi man mano che si sciolgono. Questo crea l'illusione perfetta del volo di quattro uomini vestiti da « uccelli », con ali d'uccello.
Nella fase dell'imitazione esteriore degli uccelli, il volo non si spinge al di là dell'illusione.
La rottura, secondo me, si produce nel momento in cui l'ala entra nella sfera dell'attenzione non più come segno o come forma esteriore, cioè quando si prende coscienza della sua forma dal punto di vista delle leggi della costruzione. Quando si prende coscienza del principio stesso della struttura dell'ala. E allora si scopre che la funzione dell'ala è duplice: non solo sostiene, ma muove, sospinge.
E l'ala, che da sola svolge le sue funzioni, subisce... uno sdoppiamento. L'ala dell'uccello si scinde nei due elementi chiaramente autonomi dell'aeroplano: la superficie portante dell'ala e il meccanismo propulsore, che sospinge in avanti il corpo della macchina volante.
Qualcosa di simile si osserva anche nel confronto fra la barca a motore e il corpo del pesce.
Il corpo del pesce è contemporaneamente uno strumento che taglia l'ambiente liquido (a differenza dell'ala dell'uccello, che plana sull'aria) e, con le sue sinuosità sommate al movimento delle pinne, un prototipo *sui generis* dell'elica della barca a motore.
La barca a motore scinde questi due princìpi e li elabora ambedue, perfezionandoli, fino a ricrearli come qualcosa di qualitativamente nuovo.

[17] Ejzenštejn precisa qui in una nota che il termine russo per sentiero — *tropà* — va inteso in questa sede nella sua duplice accezione di sentiero e di forma poetica (*trop*, cioè *tropo*).

[18]Film del 1926, r. Ju. Tarič (la sceneggiatura è firmata, tra gl ialtri, da Viktor Šklovskij).

[19] Ce ne siamo accorti durante le riprese. E nemmeno gli uomini si trattenevano molto volentieri sulla sommità di quelle costruzioni. (*Nota di S. M. Ejzenštejn*).

Allo stesso modo l'aeroplano, dopo avere elaborato fino alla perfezione ciascuna delle due funzioni dell'ala d'uccello, le riassume in una nuova qualità e in una nuova unità. (Le due « metà » del principio dell'ala trovano applicazione anche disgiunte: la prima nel volo dell'aliante, la seconda nella corsa dell'aeroslitta). E là dove un tempo caddero, vittime impotenti, gli « imitatori » come Icaro o il servo della gleba Nikiška con la loro imitazione puramente formale, oggi si muovono vittoriosamente giganti come il « Massimo Gorki » e la squadriglia di Michajl Kol'cov [20].
Questo non vuole certo essere un *excursus* storico, ma solo una... figura mnemonica leggermente pletorica, un modello da ricordare.
L'aeroplano vi aiuterà a ricordare che gli elementi « presi a prestito » entreranno a far parte della vostra invenzione in maniera vitale solo quando saranno non frammenti casuali di un altro caso particolare, ma il risultato della consapevole acquisizione di un principio opportunamente applicato a condizioni diverse o analoghe.
Tuttavia c'è anche una forma intermedia, nella quale il frammento « altrui » è effettivamente qualcosa che partecipa direttamente alla creazione dell'opera nuova. Ma in questo caso esso non svolge il ruolo di citazione rubata: la frammentarietà è quasi una mezza misura sulla via della... purificazione del principio.
Abbiamo già ripetuto più volte che esistono casi nei quali questo o quel principio dello stesso processo di formazione della composizione si può consolidare nella sua forma stilistica. Naturalmente, fra le maniere e gli stili se ne possono anche trovare alcuni i quali fissano il principio qui esposto nello stesso metodo di costruzione. Bisogna cercare non a lungo e non lontano.
Come si debbono costruire questo tipo di cose? I frammenti e gli elementi indeformati di altri fenomeni o rappresentazioni devono immediatamente unificarsi, « rapprendersi » in una nuova composizione. Ti viene subito in mente il « fotomontaggio » e, in generale, il *Klebebild*, il *collage* ottenuto dai frammenti di altri quadri.
Tra l'altro, essi sono apparsi ben prima di questo dopoguerra. E' noto che nel XVIII secolo il *collage* era un passatempo molto praticato. Allora, però, non si usavano le fotografie, ma bellissime incisioni a colori. Nel Palazzo d'Inverno c'erano paraventi con *collage* sottovetro.
Comunque sia, il principio della combinazione di elementi reali tratti dalla nostra riserva di impressioni visive (in questo caso, letteralmente, dalla riserva di frammenti figurativi) assurge a vera e propria scuola di arte figurativa. Ad esso ricorre, in parte, il surrealismo nella sua prassi pittorica. E' vero che in questo caso si può parlare piuttosto di « libero gioco dell'immaginazione » che non di raccolta dei necessari elementi figurativi per la realizzazione espressiva di una determinata idea o di una determinata vocazione. E' indicativo il fatto che lo stesso principio formale è capace di produrre contemporaneamente sia le deliranti opere mistiche, confusamente inoggettuali, di un surrealismo declassato, sia i costruttivi pamphlet-fotomontaggi politici di Heartfield. In questo si manifesta chiaramente la forza sociale, che utilizza una predisposizione psicologica generale verso il montaggio di forme già pronte per esprimere le proprie direttive di classe. Negli uni, disorientati di fronte ai conflitti del mondo capitalistico, un'insensata dispersione in frammenti. Negli altri, che lottano per la rivoluzione mondiale, una ferrea impaginazione di pezzi in un aggressivo pamphlet politico di fotomontaggi. Nelle loro mani, il fotomontaggio diviene l'equivalente delle barricate. Vi sono intessute cose d'ogni genere, frammenti e dettagli disparatissimi, ma con una funzione unica: attaccare con essi il nemico, distruggere la reazione in tutti i suoi aspetti.

[20] Il « Massimo Gorkij » è un modello di aereo costruito nel 1933. M. Kol'cov, noto giornalista scomparso durante le « purghe » staliniane, aveva organizzato, all'inizio degli anni '30, una squadriglia aerea per svolgere azione di propaganda fra la popolazione.

S.M. EJZENSTEJN
ORGANICITA' E «IMMAGINITA'»

Scritto nel 1934, questo saggio avrebbe dovuto concludere il primo volume della Regìa, *il trattato che Ejzenštejn non riuscì mai a completare.*
*Vi si affronta, per la prima volta, la definizione dell'« organicità » dell'opera artistica, istituendo, come si è già visto, un'omologia tra i procedimenti semiotici e i processi di trasformazione o evoluzione delle strutture organiche. Ne deriva la motivazione materialistica di tutta una serie di soluzioni formali, che sarà poi ripresa in un'altra importante serie di saggi (*La non indifferente natura *- 1939) dove Ejzenštejn avrebbe riformulato in termini di « organicità » il sistema di combinazione dei materiali usato, in precedenza, soprattutto nella* Corazzata Potëmkin *(1925).*
Non senza qualche esitazione abbiamo deciso di tradurre con « immaginità », il termine di obraznost', *che sta ad indicare la capacità di un messaggio di configurarsi in immagine globale, attualizzando simultaneamente e coerentemente sul piano semantico tutti i modelli (movimento, ritmo, colore, musica, ecc.) che concorrono alla sua formazione.*
Si tratta di un concetto usato da Ejzenštejn in un'accezione fondamentalmente univoca, ed è questa la ragione per cui abbiamo preferito usare un termine unico piuttosto che una serie di perifrasi che avrebbero potuto danneggiare l'unità del testo.
Il saggio è pubblicato nelle Opere scelte, *tomo IV, pp. 652-672.*

... Ormai l'architettura è morta, in questo secolo ancora artistico ma che ha evidentemente perso il dono di creare il bello con la pietra, il misterioso segreto di incantare con le linee, la capacità di dare grazia ai monumenti. Abbiamo perso il dono di capire e di sapere che le semplici proporzioni di un muro possono procurare altrettanta gioia estetica, un'emozione altrettanto profonda e misteriosa come qualsiasi opera di Veronese, Velasquez o Rembrandt ...

(Guy de Maupassant, La vie errante*)*

Non saremo così categorici come l'epigrafe. Ed è poco probabile che, date le nostre esigenze realistiche, il semplice gioco delle linee e delle proporzioni possa soddisfarci sino in fondo. Ed è poco probabile che possa sostituirsi a Veronese, Velasquez e Rembrandt. Ma il segreto di prendere lo spettatore con la linea della messinscena noi lo abbiamo perduto, come si è visto all'inizio del corso, e, nella misura delle nostre forze ci siamo sforzati di indicare le vie che vanno tentate per riportarlo a nuova vita.

Bisogna ancora sottolineare che il gioco visivo della linea « pura », il gioco visivo delle proporzioni fanno anch'essi parte del contenuto. Che la loro apparente astrattezza è solo apparente. In realtà, la linea « pura » è profondamente ricca di un contenuto il cui senso va ravvisato nell'influenza che essa esercita più o meno chiaramente o confusamente.

Nel nostro lavoro abbiamo avuto a che fare con una linea di questo tipo: ∽ .
Sia dal punto di vista tematico, che da quello formale essa si è dimostrata profondamente fondata e coerente sul piano dell'immaginità.

Ora voglio analizzare e chiarire le premesse di questa funzionalità. Seguendo il tracciato di questa linea affronteremo un'ultima « digressione », un ultimo viaggio attraverso il nostro retroterra culturale. Ne vale la pena! Abbiamo visto che tutti i passaggi e gli spostamenti principali da noi esaminati, erano, in ultima analisi, variazioni di una certa linea curva. Essa si trasformava, ma immancabilmente finiva per imporsi nei casi in cui sopraggiungeva il momento decisivo della nostra soluzione.

In seguito scoprimmo che questa linea era come la traduzione sul piano dell'immagine della dinamica di una determinata azione. E dal carattere dell'azione derivano immancabilmente le peculiarità dei suoi singoli elementi. Questo carattere, questa curva non hanno niente di normativo per tutte le altre soluzioni, nemmeno per quelle analoghe. Ma nel nostro caso questa linea è nata come la riformulazione di un motivo perfettamente determinato, di cui è permeata la legge della struttura del nostro intreccio. La legge, secondo cui si è andato sviluppando lo stesso svolgersi degli avvenimenti, era determinata dal contenuto psicologico. E la caratteristica della curva principale della nostra costruzione si avvicinava al massimo all'oggettivazione del contradditorio contenuto psicologico. La linea ∽ sembra indicare graficamente questa legge fondamentale: il trapasso di singole azioni, e dell'intero corso dell'azione nel proprio contrario. Ripeto, si tratta di una situazione interamente specifica, motivata dalle specifiche condizioni di un determinato compito concreto.

Tuttavia la qualità espressiva proprio di questa linea curva, proprio per questa soluzione appariva indiscutibile. Abbiamo già fatto una riserva: la curva in questione (e in generale qualsiasi curva) può servire come segno grafico di qualunque azione (vedi, per esempio, l'« interpretazione » della stessa curva da parte di Paul Klee). Abbiamo inoltre sottolineato il carattere relativo della nostra scelta, considerando che il significato visivo della linea va soggetto ad alterazioni derivanti dalla struttura in cui la si colloca. Comunque sia, fra tutte le letture possibili la nostra linea favoriva immancabilmente la lettura vista più sopra: si presentava in maniera troppo insistente, non appena si trattava di risolvere la dinamica delle contraddizioni e del passaggio di una contraddizione nell'altra. In tal modo risulta che la nostra curva è di per se stessa significativa, rappresentando un'« immagine » grafica di uno dei processi essenziali della formazione e del movimento di un ordine naturale.

Se è così, è del tutto legittimo supporre che questa linea curva non poteva non essere stata utilizzata anche in epoche o località lontane, sul piano simbolico e religioso. In effetti, la nostra curva, con un suo determinato significato simbolico, figura, per esempio, in Oriente. Di solito è racchiusa in un cerchio (cfr. fig. I) e presso i giapponesi ha il nome di « Tomoye ». « Per i filosofi cinesi del secolo dodicesimo questo emblema serve come simbolo della nascita (*generation*). Essi lo producevano, spiegando che dapprima esisteva un cerchio con un punto nel centro, così come la scienza moderna disegna la cellula organica. Questo punto, questo nucleo, si sdoppiò in seguito in un "Yin", in un principio femminile, e in un "Yang", principio maschile. L'universo visibile, che deriva dalla combinazione dei due, è rappresentato da questo simbolo... ». (Theodore Andrea Cook, *The Curves of Life*, London 1914. Appendix IV « *Origins of a Symbol* », pp. 448-451).

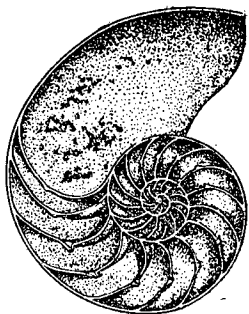
« Nell'"Y-King", nel più antico libro cinese, Fo-Hi espone i fondamenti di questa dottrina. Il principio del duplice Am-duong rimane una volta per tutte la base della metafisica cinese. Se ne trova l'applicazione in tutti i rami dello scibile umano, e questa teoria viene considerata assiomatica e di origine quasi divina. Questa duplicità non è tanto una tesi assoluta quanto la differenziazione fra due poli: quello passivo (Yin) e quello attivo (Yang). Essi vengono simbolizzati da due draghi, uno bianco e uno nero, o uno rosso e uno celeste, che si inseguono all'interno del cerchio. E per meglio mostrare che insieme costituiscono l'unità

dell'universo (Pan-Kon), essi vengono schematicamene raffigurati nel simbolo "Yin-Yang" "conclusi nel cerchio" » (Dr. Allendy, *Le symbolisme des Nombres*, Paris, 1921).
Lo stesso T. A. Cook ci presenta un altro parallelo curioso. Questa volta si tratta di un altare preistorico, un'ara votiva scoperta dagli archeologi di Harward nell'America centrale, E' di forma rotonda, come il vecchio cerchio cinese, con un uguale nodo nel centro, e riproduce il disegno completo di questo simbolo di *generation.*

fig. 1

Vi si compivano sacrifici al dio Sole, e dalle incavature dei due archi scorreva il sangue della vittima.
Come abbiamo visto, è possibile rappresentare la nostra curva nel modo più semplice mediante due semicirconferenze opposte (estendendole in seguito fino a qualsiasi grado di declività). Tuttavia, nell'esaminare attentamente il tipo di questa curva così come ci si presenta nei modelli che si sono conservati (si incontra spesso non solo in Oriente, ma anche negli ornamenti dei pellerossa del Nord-America), T. A. Cook ha stabilito che i suoi contorni non sono formati da due semicirconferenze, bensì dagli elementi della cosiddetta spirale logaritmica. Tali, per esempio, sono le curve sulla superficie della sezione della conchiglia naturale di un « Nautilus pompilius ». Il confronto fra due di queste sezioni ci dà effettivamente il disegno di un « tomoye » giapponese. Questo fa ritenere che la figura originale era costituita proprio dal disegno di una siffatta spirale naturale. Comunque sia, indipendentemente dall'origine stessa del simbolo, a questa curva è stato attribuito proprio il significato che anche nella nostra interpretazione si trova alla base del moto universale. Proprio questa curva significa, sul piano dell'immagine, il *passaggio nell'opposto.*
Ma questo non è ancora tutto ciò che si può dire sull'interessante forma di questa curva. Seguiamola più oltre, col passare della storia.
E' naturale supporre che con l'allontanarsi dal culto religioso questa linea doveva assumere una funzione estetica. Le religioni vengono soppiantate dalle arti. Gli emblemi simbolici del culto, nella cui forma veniva divinizzato un contenuto abbastanza reale, vengono inclusi nel repertorio dei segni estetici. Proprio tale è il destino storico della nostra linea. Dopo aver viaggiato attraverso i culti mistici dell'Antico Oriente, d'un tratto essa esplode nel centro di un culto puramente estetico. Proprio su questa linea si fonda il trattato di William Hogarth, intitolato *Analisi del bello* (1753). Il trattato attribuisce a questa linea un significato Ipertrofico e ne canonizza iperbolicamente il valore. Hogarth era altrettanto incline a esagerare sul piano della teoria che su quello della pratica: nella sua pittura e incisione satirica. Ma come nelle sue rappresentazioni grottesche egli non interrompe mai un nesso fondamentale con la base realistica di partenza, così, forse, anche l'eccessiva attenzione dedicata alla linea ondulata, definita da Hogarth « linea del bello », si fonda su premesse organiche estremamente fondate. Il trattato di Hogarth è, nel suo insieme, una sorta di elogio della linea ondulata [1] del tipo della lettera « S ». Egli la esamina sia in superficie (*line of beauty*) che serpeggiante nello spazio tridimensionale (*serpentine line*, *line of grace*). La prima annotazione in merito risale al 1745, quando Hogarth, sul frontespizio di una raccolta delle sue incisioni, raffigurava la tavolozza di un pittore segnata da una linea serpentina definita « Line of beauty ». Nasceva subito un'accesa polemica intorno a questa affermazione di cui la stessa *Analisi del bello* costituisce una giustificazione e una risposta. Hogarth si basava sulla poetica di Michelangelo che vuole la figura rappresentata in senso piramidale, serpen-

[1] Similmente, numerosi princìpi, in modo del tutto imprevisto hanno occupato un posto di guida nell'estetica contemporanea, come, per esempio, il principio della funzionalità (*fitness*), che è la prima condizione del bello per i costruttivisti del Bauhaus e per Le Corbusier. (*Nota di S. M. Ejzenštejn*).

tiforme, con proporzioni di uno, due e tre (« legge dei numeri semplici »). Più oltre egli riproduceva il torso antico sul quale Michelangelo avrebbe verificato queste leggi. A conferma del principio piramidale, l'autore citava il « Laocoonte », in cui, a suo parere, solo per favorire la struttura piramidale della figura dei figli — le cui proporzioni sono rapportate all'età adulta — vediamo solo metà del padre. Quindi l'autore cita Lomazzo, il quale affermava che i greci, cercando le autentiche proporzioni del bello, dedicarono a Venere, dea della bellezza divina, i risultati delle loro ricerche, sotto forma di una piramide di vetro.

Questo il commento di Hogarth: « Se si ammette che ciò risponde a verità, non abbiamo forse ragione di supporre che il simbolo all'interno di questo vetro triangolare somiglierebbe alla linea raccomandata da Michelangelo? Soprattutto se si può dimostrare che la forma triangolare dello stesso vetro e la linea serpentina, come tale, sono le due figure più espressive immaginabili, per indicare non soltanto la bellezza e la grazia, ma anche l'intera struttura delle forme ».

Queste affermazioni si raccolgono in una specie di emblema (cfr. fig. 2). La base con la scritta *Varity* (multiformità) simbolizza l'affermazione basilare di Hogarth in rapporto alla composizione: « ... l'arte di comporre bene non è altro che l'arte di variare bene... » (« ... *the art of composing well is no more that the art of varying well...* » - Chapter VIII).

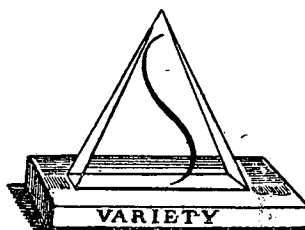



fig. 2

Questa affermazione, per nulla esauriente, ma estremamente preziosa, la ricorderemo nell'ultima parte del nostro lavoro. Lasciamo la piramide di vetro a Venere, cui è dedicata, e passiamo alla curva che ci interessa direttamente.

Hogarth motiva l'esaltazione della linea curva col valore attribuito alla multiformità delle possibili variazioni grafiche che tale linea rende possibili: « ... E' da osservare che le linee rette variano solo in lunghezza e, di conseguenza, sono poco ornamentali.

Invece gli archi possono variare non solo in lunghezza, ma anche in convessità e, pertanto, cominciano già a diventare ornamentali. Le rette, combinate agli archi, unite in linee composite, sono ancora più ricche per le loro variazioni, perciò più ornamentali. (Ricordiamo che tutta la molteplicità delle forme della natura veniva ricondotta a questi due elementi e alle loro combinazioni nella pratica del primo cubismo - *S.M.E.*).

La linea ondulata, cioè la linea del bello, è ancor più suscettibile di variazioni, composta com'è di due archi contrapposti, ed è ancora più ornamentale e gradevole... » (capitolo VII).

Infine, colmo della bellezza è la linea serpentina, che consente variazioni in tutte le direzioni.

Hogarth ritrova questa stessa bellezza della multiformità (*variety*) nella nostra capacità di trarre godimento dall'osservazione di una determinata posizione o idea, seguendola in tutte le sue possibili sinuosità e tortuosità. Secondo lui,

questa capacità ci è congenita. A conferma della sua idea egli cita i fenomeni più disparati.
« In che cosa consisterebbe la bellezza della caccia, dello sparare, del pescare e di molti altri divertimenti se non ci fossero gli imprevisti, le difficoltà e le delusioni che ne derivano? Come torna scontento il cacciatore, se la lepre non l'ha tormentato abbastanza e, al contrario, come torna animato e gioioso, se qualche vecchio leprone ha confuso le idee a tutti ed è stato perfino più veloce dei cani! Questo amore dell'inseguimento per l'inseguimento è connaturato nell'uomo e, indubbiamente, ha un suo fine utile e necessario.
Negli animali è, a quanto sembra, istintivo: il segugio odia l'animale che insegue con tanta appassionata impazienza; e perfino il gatto permette che la preda gli sfugga dagli artigli per poterla inseguire ancora un po'.
Risolvere I problemi più difficili è piacevole per la mente; allegorie e indovinelli, anche se insignificanti, divertono la mente; con quanto godimento seguiamo l'intreccio di un'opera di teatro o di un romanzo, quando è ben congegnato, e il nostro godimento cresce nella misura in cui l'intreccio si complica, tanto che ci sentiamo completamente soddisfatti solo quando alla fine troviamo la soluzione e tutto diventa chiaro.
Anche l'occhio si procura un godimento di questa specie nel seguire gli sviluppi di un viale sinuoso, di un fiume serpentiforme e di tutti quegli oggetti la cui forma, come vedremo in seguito, è essenzialmente composta da ciò che io definisco linee *ondulate e serpentiformi* ».
Pur senza svolgerne sino in fondo le premesse, Hogarth propone qui molto vivacemente il problema del piacere immediato che la lettura di un romanzo poliziesco ben costruito suscita in tutti noi, o il piacere costituito dall'individuare, durante un viaggio, l'unità nella varietà dei paesi attraversati, delle cose e degli uomini incontrati, il piacere di esaminare le varianti di tale unità e le condizioni che ne determinano, appunto, la multiformità. Più oltre Hogarth dedica il capitolo IX alla linea ondulata, formalizzando una classificazione ideale di sei varianti: dalla linea eccessivamente dritta a quella eccessivamente curva. Non senza una punta di umorismo, egli verifica l'esattezza dei suoi punti di vista, sulle zampe dei mobili e i contorni... del seno femminile.
Il capitolo dedicato all'esame della linea serpentina analizza di nuovo i modelli e le attrattive dell'arte.
Nel capitolo XII (*Luce e ombra*), Hogarth estende il principio della varietà delle linee ai diversi tipi di chiaroscuro. Anche in questo caso egli dà la preferenza al trascorrere del chiaroscuro da un oggetto all'altro, proponendo la seguente classificazione: I: 1, 2, 3, 4, 5; II: 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5; III: 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5 (quest'ultima ci dà di nuovo la linea ondulata sinusoidale, realizzata, questa volta, dalla modulazione del timbro cromatico).
Il capitolo VII è dedicato al moto della linea ondulata, come percorso o traccia di uno spostamento.
Qui è interessante la prima osservazione: non appena il movimento del corpo si discosta dalla fluidità della linea ondulata, nella sua forma come nella sua dinamica cominciano a prodursi il comico e il grottesco. Se si riducono tutti gli elementi della danza a queste deformazioni, anche qui avremo aspetti grotteschi e ridicoli.
In effetti, se si parte dal punto di vista del dinamismo classico, la linea ondulata rende senz'altro il senso del dinamismo meglio di quanto non facciano l'arco circolare o la retta. In generale, la retta nella serie delle linee, proprio come l'arco circolare fra gli archi, è un elemento statico, una pausa inserita nel moto e nella vitalità delle altre forme. Si può utilmente verificare questo principio confrontando l'architettura greca con quella romana. I particolari del tracciato dei capitelli e dei cornicioni, l'assottigliarsi delle colonne dalla base verso l'alto, che nell'architettura romana si organizzano su un piano primitivamente geometrico, non reggono al confronto con la vitalità dinamica del contorno ondulato

che delinea il progressivo assottigliarsi della colonna greca, il profilo di un capitello o la forma delle linee del cornicione greco.
In questo senso ogni deviazione del dinamismo del corpo umano — espresso dalla linea ondulata — verso la staticità dell'angolo e della retta corrispondono pienamente a ciò che abbiamo detto degli effetti comici in generale.
Partendo ancora dalla linea ondulata che tanto gli è cara, Hogarth vede nella danza il più bello dei movimenti: la tendenza naturale del movimento normale, depurata e sublimata: « ... I comuni movimenti ondulati del corpo durante la marcia abituale (come si può vedere dalla linea ondulata tracciata su di un muro dall'ombra di un uomo che cammina) si intensificano nella danza, trasformandosi in forte ondulazione nelle figure del minuetto, quando il corpo si eleva gradualmente, per poi di nuovo gradualmente abbassarsi nel corso della danza ».
Pur sopravvalutando il minuetto in quanto tale, Hogarth si lascia affascinare proprio da questa qualità essenziale del movimento, che lo induce a ricordare e a citare, a conferma della sua idea, il *Racconto d'inverno* di Shakespeare:

> ... Comincia a danzare e subito vorrei
> che tu divenissi un'onda marina
> e ondeggiassi eternamente in questo moto armonioso.
>
> (Atto IV, scena4ª)

La figurazione di questo movimento, nel minuetto e nella controdanza, si caratterizza anche dal punto di vista scenografico: « Le linee, tracciate da tutti i danzatori intenti alla figura della controdanza costituiscono un magnifico spettacolo per l'occhio, soprattutto quando si può abbracciare l'intera figura con un unico sguardo, come dalla balconata di un teatro [2]. La bellezza (...) dipende dal movimento, che si esprime nella concorde varietà delle linee, soprattutto serpentiformi, subordinate alle regole della complessità... Uno dei movimenti più belli nella controdanza, tale da rispondere a tutte le regole della multiformità in una sola volta, è quello chiamato "confusione"... Questa figura è costituita da una fila o da una serie di linee serpentiformi, che si intrecciano fra loro o si sostituiscono l'un l'altra, cosicché se volessimo disegnarle sul pavimento, ne risulterebbe una figura come quella riprodotta nel disegno 3 (cfr. la fig. 3, ripresa da una tabella di Hogarth). (...). Le figure del minuetto sono composte anch'esse da linee serpentiformi (...), che talvolta mutano in conformità alla moda ».
Hogarth conclude con una serie di indicazioni valide anche per la costruzione scenica.

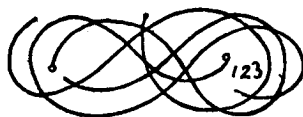



fig. 3

« ... Da quanto abbiamo detto circa i nostri movimenti quotidiani, corrispondenti a linee ondulate, si può dedurre che se cominceremo a rappresentare graficamente il movimento scenico... ci riusciremo più rapidamente e in maniera più corretta con l'aiuto delle regole su esposte, che non con il metodo da noi seguito finora... Non ci si può fondare soltanto sul caso. In ogni scena l'azione deve con-

[2] A teatro, la posizione esatta da cui si possono meglio osservare i pregi spaziali delle soluzioni della messinscena, è certamente la balconata. In questa posizione di privilegio veniva a trovarsi qualsiasi spettatore dell'anfiteatro antico. I diversi spostamenti del coro offrivano ricco materiale alla composizione spaziale nell'ambito dell'orchestra (*Nota di S. M. Ejzenštejn*).

sistere di una composizione, il più possibile completa, di movimenti abbastanza varii, considerati, come tali, in maniera astratta e indipendente dal significato delle parole pronunciate ».
Hogarth motiva quest'ultima affermazione come una necessità, oltre che come volontà da parte dell'autore di realizzare una pienezza espressiva puramente spaziale. Nella misura in cui intendiamo questa scelta non solo come una soluzione astrattamente bella (*graceful*) delle linee e dello spazio, ma anche come una soluzione semantica degli elementi visivi dell'azione scenica, possiamo sottoscriverla incondizionatamente, ciò che vale anche per quanto viene detto nell'ultimo paragrafo del trattato di Hogarth:
«L'attore, il cui compito è di imitare le azioni tipiche a determinati caratteri della vita può trarre vantaggio dallo studio delle linee. Infatti, qualunque sia la situazione da riprodurre, egli potrà servirsene per intensificarla, modificarla e adattarla al suo proprio giudizio e alle esigenze della parte che gli è stata assegnata ».
Non abbiamo certo nulla da obiettare a queste affermazioni di carattere generale. Anzi. Quanto alla feticizzazione della famosa linea ondulata, senza iperbolizzarne il valore « assoluto », anche noi ci siamo convinti che, quanto a soluzioni espressive, essa ci ha dato moltissimo.
Ma quali sono i fondamenti della sua efficacia? Abbiamo già analizzato in modo abbastanza dettagliato la sua semantica visiva, che esprime nella maniera più completa l'idea del passaggio nell'opposto. In definitiva, si tratta del connotato fondamentale di tutto ciò che si sviluppa, ed esiste. E' naturale supporre che linee di questo tipo, che rispecchiano direttamente il processo dell'esistenza, debbano ritrovarsi anche nello sviluppo delle forme naturali. E l'infatuazione di Hogarth deve naturalmente fondarsi non tanto sulla sensazione « inconscia » del fatto che questa linea esprima la struttura essenziale dell'autosviluppo, quanto sulla *percezione diretta* di questa linea quale *connotato plastico* essenziale di tutto ciò che è vivo, organico, autosviluppantesi.
E così è. Già nel capitolo dedicato al giudizio estetico della linea serpentiforme, Hogarth comincia ad elencarne una quantità di magnifici esempi naturali.
« ... Questa forma, la si può individuare ancor più chiaramente nel corno della capra, da cui, a quanto sembra, gli antichi hanno preso la forma del loro elegantissimo "corno dell'abbondanza" (come fase intermedia ci dev'essere stato il corno che produceva suoni, che era, dapprima, un vero e proprio corno d'animale, e che poi, complicandosi anche sul piano estetico, è diventato "corno dell'abbondanza") ». Hogarth identifica la stessa forma, questa volta realizzata da due corni contrapposti e intrecciati, o risultante da innumerevoli linee serpentiformi anche « ... in tutti i muscoli e nelle ossa di cui è composto il corpo umano... Non è possibile trovare nel corpo umano un solo osso rettilineo. Non soltanto tutte le ossa sono incurvate in varie direzioni, ma presentano inoltre quella necessaria sinuosità che le rende flessibili; e i relativi muscoli, pur nella loro diversità, hanno, nella maggioranza dei casi, la forma di fibre organizzate per linee sinuose che serpeggiano intorno allo scheletro e vi si innervano ».
Hogarth ci presenta una serie di incisioni: « ... La qualità ornamentale di queste ossa — una volta superato il pregiudizio determinato dalla loro natura di scheletro — la si può verificare pensando che basta coprirle con un leggero strato di foglie per ricavarne modelli adatti a qualsiasi funzione decorativa... ». E nello stesso schizzo Hogarth compie questa operazione sulle ossa del bacino, costringendo l'osso sacro a trasformarsi in una rosetta ornamentale!
Quindi egli esamina particolareggiatamente la muscolatura, messa a nudo secondo un famoso modello anatomico, verificando su di essa quella stessa legge che Michelangelo aveva formulato analizzando il torso di cui abbiamo parlato più sopra. Infine, egli passa al disegno più esterno del corpo dove la struttura ossea si indovina sotto la pelle elastica e i tessuti sottocutanei. Analizzata la funzionalità di tale struttura, Hogarth torna alla prima affermazione della sua estetica, per cui il bello deve essere, per l'appunto, funzionale.
Della funzionalità meccanica caratteristica della struttura delle ossa e dello sche-

letro si può leggere molto nel libro del prof. A. Kisz *I meccanismi del corpo umano* (GIZ, 1928). La grande diffusione della linea torta e spiraliforme, osservata da Hogarth nella struttura dei fenomeni naturali, è stata analizzata in seguito, con autentico fanatismo, da alcuni entusiasti: J. Bell Pettigrew (*Design in Nature*, London, New York, Bombay, Calcutta, 1908) e dal già menzionato Theodore A. Cook (*The Curves of Life*, London, 1914). Nei monumentali tre volumi del *Design in Nature* — il cui frontespizio ci offre la sezione della conchiglia « Nautilus pompilius » (che abbiamo già visto in rapporto al giapponese *Tomoye*) — l'autore dedica millecinquecento pagine e duemila disegni al suo studio di questa linea, in un viaggio attraverso i più vari settori.

Nel loro insieme, queste due opere non trascurano un solo campo dell'attività umana — dai movimenti della cellula originaria fino alle più raffinate conquiste dell'architettura e dell'arte — senza averlo analizzato dal punto di vista della presenza della linea spiraliforme, esaltata da Hogarth. E davvero il carattere universale di questa linea è stupefacente. Davvero si tratta della linea che dà forma al processo della crescita e del movimento organico. Che si osservi la peristalsi degli organi digerenti, o la traiettoria di un'ala in volo, l'andatura di un uomo o l'« elica » dell'apparato seminale del tiglio, che si osservi un tronco d'albero, la formazione di una conchiglia, di un osso umano, il movimento di uno spermatozoo o di un urgano, o il vento del deserto, ovunque troveremo questa linea. Cook, inoltre, elenca una quantità di esempi del riflesso di questa linea nelle opere d'arte: dalle sinuosità dei capitelli, dalla caratteristica curva del tratto leonardesco, fino alle scale a chiocciola di un castello a Blois o di cento altri castelli francesi o italiani. Tale è anche la salita a chiocciola priva di gradini di una torre del castello di Amboise che serviva ai cavalli e ai carri per raggiungere la piattaforma superiore. E' il castello in cui andò a spaccarsi la testa, contro un'architrave troppo bassa, Carlo VII. Il castello che andammo devotamente a visitare, per compenetrarci con l'ambiente in cui Leonardo da Vinci trascorso i suoi ultimi anni e in cui morì...

Cook dedica un capitolo a parte alla questione delle proporzioni in pittura, e l'analisi delle opere più celebri risulta costruita secondo una scala di proporzioni che risponde ai rapporti fra i vettori di singole volute della cosiddetta spirale logaritmica, cioè di quella spirale lungo la quale si dilatano le corna delle capre selvatiche, le teste dei girasoli e le conchiglie marine. La linea torta prediletta da Hogarth è la linea che rappresenta, nella sua proiezione orizzontale, proprio questa spirale. (L'ideale di Hogarth consiste propriamente nella linea che avvolge un cono, cioè in una linea contorta che nella sua proiezione si conclude in un punto).

A questa spirale di per se stessa rilevante ha dedicato un'indagine particolareggiata Jay Hambidge (*The Elements of Dynamic Symmetry*, New York, 1919-1926). Ciò che appare giusto, quando si pensa che proprio questa spirale determina la proporzione della « sezione aurea », che troviamo alla base delle più rilevanti opere dell'antichità. La sua peculiare influenza estetica sta nel fatto che essa è, come sappiamo, la traduzione spaziale della forma del processo della crescita organica, che riguarda la conchiglia *Nautilus* come la testa del girasole o lo scheletro umano. Questa proporzione, quindi, si può considerare come il riflesso della legge della struttura dinamica dei processi organici nella legge della struttura di un'opera. Si tratta, cioè, *di un'unica legge, che si trova ugualmente alla base di entrambi i processi strutturali.*

La proporzionalità geometrica primitiva è soltanto un'approssimazione relativa e relativamente grossolana e quest'altra proporzionalità molto più complessa e raffinata. L'appartenenza a uno dei due sistemi attribuisce ai gruppi delle opere d'arte la designazione di « simmetria dinamica » o « statica », « usando la denominazione di simmetria nell'originale significato greco di analogia; letteralmente essa significa il rapporto degli elementi della forma in un disegno o in un organismo nei confronti dell'insieme. Nel disegno è quel principio che

stabilisce la correlazione esatta della multiformità nell'unità... » (Jay Hambidge, *Introduzione*, p. XIV).
La « simmetria statica » è propria alle culture saracena, moemettana, cinese, giapponese, persiana, indù, assira, copta, bizantina, al gotico e al Rinascimento. L'arte greca ed egiziana si fondano sulla « simmetria dinamica », la cui superiorità nei confronti della « statica » diventa palese nonappena si tenti un confronto. Ricordiamo, per esempio, l'atteggiamento di Marx verso l'arte antica. Ma, in generale, « è possibile che la simmetria statica non sia altro che un caso speciale di quella dinamica, nella stessa misura in cui il cerchio è un caso particolare dell'ellissi... ».
Tutti questi fenomeni non devono sembrarvi qualcosa di particolarmente estraneo o lontano. Nel nostro lavoro anche noi abbiamo denominato « centro dinamico » un certo punto caratterizzato dal suo specifico rapporto col tutto. In un altro caso abbiamo esaminato una composizione frontale nei termini di un caso particolare di composizione diagonale in corso di spostamento.
Nell'analizzare più dettagliatamente il problema, Hambidge considera tali rapporti come un riflesso diretto delle leggi dell'organismo umano e, anzitutto dello scheletro. In tal modo, egli estende la funzione di rispecchiamento delle opere d'arte, che non si limitano alla riproduzione figurativa della sola apparenza del fenomeno, ma si spingono molto più in profondità. E precisamente, la stessa *legge di struttura di un fenomeno si traduce in un'analoga legge di struttura dell'opera.*
Talora, l'esteriore morfologia del fenomeno organico rispecchiato può perfino scomparire. Allora invece di una scultura avremo l'architettura, in cui il momento raffigurativo esteriore manca del tutto, mentre la consonanza fondamentale con i fenomeni naturali, e in particolare con quelli della natura umana, continua a determinarne le leggi delle proporzioni.
Non vi spaventate! Non sto parlando di un edificio costruito seguendo i contorni di un corpo umano! Altrimenti sarebbe come il disegno della piscina nel parco della casa di Chaplin, a Hollywood. Questa piscina in cui abbiamo trascorso piacevolmente non poche ore, ha la forma della famosa bombetta di Chaplin, ma rovesciata. E' magnifico, come effetto comico, ma, naturalmente, non è questo l'atteggiamento da scegliere nel pensare le proporzioni architettoniche. Non è certo la raffigurazione concreta del fenomeno a fornire un fondamento a tale scelta, ma la correlazione fra le proporzioni del fenomeno e la comprensione della sua legge di struttura[3]. Per molto tempo ciò è stato fatto empiricamente e quasi d'istinto. In seguito, con lo spirito indagatore dei greci, il principio empirico è diventato procedura rigorosa, conseguente nell'applicazione di questi principi e insofferente di ogni casualità.
Ma in che cosa consiste questa legge della proporzione? Propria a tutte le forme organiche di sviluppo, essa è stata indagata nella maniera più particolareggiata nel caso del cosiddetto fenomeno della filotassi, cioè dello sviluppo coerente della testa del girasole. Si è visto che la crescita graduale della testa del girasole si svolge rispettando questa serie di valori: 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144 e così via, una serie, cioè, in cui il valore di ogni membro è pari alla somma dei due precedenti. Il rapporto tra due membri vicini di questa serie tende a una grandezza costante, pari a 1,6180. Questa legge dei girasoli è stata individuata per la prima volta da Brown nel 1835. Osservazioni ulteriori hanno confermato che la percentuale delle eccezioni non supera il quattro per cento.
Ci accorgiamo così che la nostra curva espressiva nasconde premesse profondamente motivate e pienamente coerenti con quel significato visivo da cui era

[3] Altrimenti ne verrebbero fuori vere assurdità! Un tale simbolismo rozzamente imitativo perdura tuttora, sin dall'inizio dell'era cristiana, e introduce la forma della croce nella pianta delle chiese, riproducendo pienamente l'immobilità del simbolismo cristiano. (*Nota di S. M. Ejzenštejn*).

derivata la nostra scelta, un significato che, di fatto, essa possedeva molto più profondamente di quanto noi stessi potessimo, a tutta prima, pensare.

Tornando ancora una volta alla questione della « simmetria » statica e dinamica (nel significato greco del termine), va osservato che la loro tradizione ha raggiunto la più avanzata delle arti, il cinema, e vi si è conservata[4]. Entrambe le linee sono rappresentate in maniera rilevante nei metodi di montaggio del cinema sovietico. Del primo tipo, « geometrico », di montaggio fanno parte, con quelli di Kulešov, i lavori di Vertov e Pudovkin. Le leggi metriche di Kulešov e Vertov sono abbastanza note dopo le esposizioni che ne hanno fatto gli autori.

Esempli classici di questo tipo di montaggio possono ritrovarsi nelle proporzioni geometriche di Vertov e, in misura ancora maggiore, nella nota « Marcia patriottica » di *La fine di S. Pietroburgo* di Pudovkin-Zarchi. Quest'ultima è costruita direttamente in base a un progressione geometrica decrescente dei pezzi.

Un'altra direttrice è costituita dai miei lavori. Usando raramente il procedimento delle proporzioni geometriche nella struttura del montaggio (per esempio, la « Lezginka » in *Ottobre*), nelle soluzioni più felici io mi avvicino sempre al tipo della « simmetria dinamica » (« La scala » in *La Corazzata Potëmkin*, « La processione » in *Il vecchio e il nuovo*). Il ritmo di montaggio in queste strutture non può essere tradotto in una serie aritmetica di proporzioni o nella divisibilità di un modulo semplice »[5].

Le condizioni di un ritmo che, a differenza di quello puramente « geometrico », possa essere definito « organico », sono le stesse che, in generale, si trovano alla base della struttura organica delle proporzioni. Qui il pezzo di montaggio non viene valutato in termini di unità di lunghezza (ferma restando, s'intende, la sua adeguatezza al soggetto), come accade per il montaggio di tipo « geometrico » che si determina, appunto, come alternanza geometrica delle varie lunghezze. Nel nostro caso, il pezzo viene considerato dal punto di vista della sua organicità globale. E la lunghezza di fatto attribuita al pezzo è il risultato di un complicatissimo calcolo di tutti gli elementi che giocano al suo interno, evitando che qualunque scala precostituita ne stabilisca a priori il valore e i rapporti.

Questo insieme non si limita agli elementi ottici, motori e tematici del pezzo: esso mira, sostanzialmente, a una risonanza emotiva e semantica globale. E proprio questa « grandezza » determina, in ultima analisi, il metro di confronto tra i vari pezzi, calcolati analogamente.

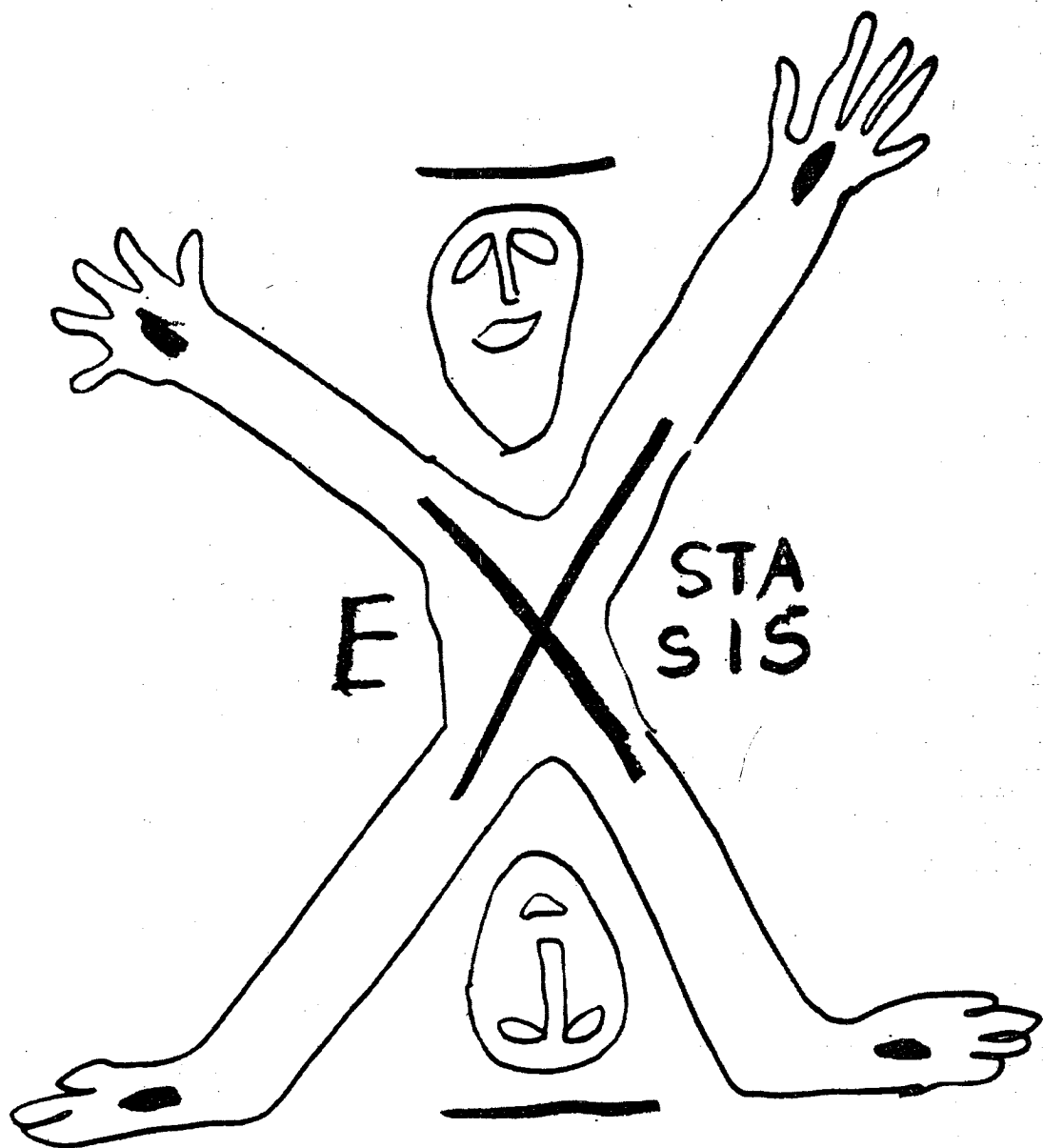
Com'è naturale, i pezzi così esaminati non possono fare affidamento su nessuno schema semplice di divisibilità geometrica[6]. D'altro canto, vi è ragione di credere che se il montaggio segue in maniera abbastanza aderente il processo, il ritmo e l'organicità del crescendo emotivo e dello sviluppo del contenuto, la correlazione tra gli elementi aspirerà alle proporzioni di quella tale spirale logaritmica. Sono profondamente convinto che proprio sul principio del « ritmo organico » è

[4] Ciò risponde, a quanto sembra, alla struttura organica, per esempio, della musica negra, che ha ammaliato l'Europa e l'America degli ultimi quinquenni, a differenza della struttura della musica classica, che risponde, invece, alla simmetria statica. E' curioso che il carattere specifico della prima non si possa restituire totalmente servendosi di mezzi di trascrizione grafica. (*Nota di S. M. Ejzenštejn*).

[5] Nel sistema romano degli ordini architettonici, il modulo è quella unità di misura fondamentale, che per la sua divisibilità rende misurabili le dimensioni di qualsiasi dettaglio. E' una specie di scala delle proporzioni che le riduce alla condizione del calcolo aritmetico. (*Nota di S. M. Ejzenštejn*).

[6] Mi sono soffermato a lungo su questo argomento a suo tempo nella rivista « Close up » (1929) nell'articolo *La quarta dimensione nel cinema*, senza, per la verità, connettere questi fenomeni con i problemi delle proporzioni negli altri campi dell'arte e della natura, ma soltanto al fine di fornire una classificazione ragionevole delle varietà del montaggio in base al contrassegno essenziale e decisivo. Ciò di cui parlo qui, nella terminologia di quell'articolo è costituito dalla contrapposizione fra montaggio « metrico », da un lato, e dall'altro, montaggio « ritmico » e « sovratonale ». (*Nota di S. M. Ejzenštejn*).

costruito l'indimenticabile montaggio del « Dnepr » nell'*Ivan* di Dovženko, uno dei sostenitori di questo stesso tipo di simmetria « dinamica ».
Il ritmo « organico » e il ritmo « geometrico » corrispondono sul piano estetico, a quello che, sul piano filosofico, sono, rispettivamente, la dialettica e la logica formale.
Il processo di sviluppo della « simmetria dinamica », presso i greci, attraversa tre fasi di sviluppo. Fasi analoghe sono state poste in luce da Engels nell'*Anti-Dühring* per quanto concerne lo sviluppo della stessa dialettica: la fase dinamica spontanea, la fase della logica formale e la fase propriamente dialettica.
Il passaggio dalla simmetria dinamica alla simmetria statica è una semplificazione tanto meccanica e volgare quanto il passaggio dal concetto di conflitto a quello di contrasto o dall'unità degli opposti a una polarità intesa dualisticamente.
E' sufficiente neutralizzare l'elemento dinamico perché il concetto assuma subito l'aspetto di una formula dualistica.
A questo punto non posso fare a meno di pensare a Giano bifronte, che mi sembra una semplificazione e banalizzazione romana del concetto di unità e interazione degli opposti noto alla filosofia greca. In effetti, provate a fissare questo processo e subito vi troverete di fronte ai due contrapposti nasi di Giano.
La spirale, le proporzioni organiche, la simmetria dinamica, già morti nell'ambiente culturale dei romani — veri e propri *yankee* dell'antichità, con tutte le conseguenze (simmetrismo, produzione in serie, gigantismo, degni di New York, Chicago e Detroit) — rinascono immancabilmente nonappena l'intelletto si avvicina alla concezione dialettica del mondo. Ora, quest'ultima è inscindibilmente legata all'analisi attenta della natura, in tutta la sua multiformità. Il tema della spirale torna in continuazione nei disegni e nei manoscritti di Leonardo. Cook li analizza proprio da questo punto di vista e sembra che il principio dinamico, fossilizzato nell'immagine di Giano bifronte, rinasca nella concezione dialettica dell'unità degli opposti. Havelock Ellis (*The Dance of Life*, chapt. III, *The Art of Thinking*, 1923) scrive di Leonardo: « ... Gli sembrava che l'artista potesse lavorare con un massimo di libertà scegliendo la via tra la luce e l'ombra, ed effettivamente, primo fra i pittori, egli è riuscito a congiungerli, proprio come, secondo le sue parole, il piacere e il dolore devono essere rappresentati in forma di gemelli, perché si trovano sempre insieme, ma con la schiena dell'uno rivolta a quella dell'altro, perché sono sempre in contraddizione. ... E inventò il metodo del *chiaroscuro*, grazie al quale la luce sottolinea la ricchezza dell'ombra, e l'ombra rafforza i valori della luce. Nessuna invenzione avrebbe potuto caratterizzare meglio quest'uomo, la cui concezione del mondo si fondava su una profonda comprensione dell'unità degli opposti ».
Ecco un'altra antitesi risolta da Leonardo nell'unità: « ... Ogni problema pittorico era per Leonardo un problema scientifico, ed egli affrontava ogni problema di fisica come artista... ».
Limitandosi alle deduzioni e alle osservazioni nel campo delle forme organiche della natura e dell'individuo, la dialettica è destinata a ristagnare in una fase idealistica. La trasposizione artificiosa dei dati delle esperienze individuali ai problemi della società umana non vale ancora a salvarla (cfr. le opere storiche di Hegel). Solo con l'estendere concretamente il suo studio alla natura dello sviluppo dell'organismo sociale la dialettica, che prima poggiava sulla testa, si rimette in piedi, diventa dialettica materialistica. Non è più un riflesso deformato, ma oggettivo del processo di automovimento e di sviluppo della natura e della società nella coscienza umana.
Storicamente ciò avviene quando le contraddizioni sociali raggiungono la chiarezza delle forme. E cioè, con lo sviluppo dei rapporti economici e delle tecniche di produzione, con l'esatta definizione degli interessi di classe, dell'ineluttabilità del loro scontro e con la comparsa del proletariato, in una funzione decisiva, sull'arena della storia mondiale.
A questo punto la spirale, come immagine di automovimento e di sviluppo, trova,

E
STA
SIS

col modello leniniano, una stabile legalità filosofica: « ... La coscienza umana non procede per una linea retta, ma per una linea curva, che si avvicina a una serie di cerchi senza fine, alla spirale » [7].
Raggiungiamo così anche l'ultima voluta della spirale della nostra digressione. A prima vista può sembrare che essa si sia biforcata. In realtà, partendo da un punto casuale del suo percorso, siamo arrivati al punto centrale, all'individuazione cioè del motivo per il quale ci siamo permessi una così prolungata avanzata lungo le sue ali. Per essere esatti, si tratta del tema fondamentale di questa parte del nostro corso: il problema della « immaginità » della messinscena.
La nostra digressione è servita essenzialmente a dimostrare che il significato visivo attribuito, secondo la costruzione, a determinati elementi spaziali, è fondato in maniera molto più profonda e motivata di quanto possa sembrare a prima vista.
Abbiamo divagato sulla linea serpentiforme, che ci si è presentata davanti, simile al tracciato della lettera « S ». Se avessimo pensato di fare altrettanto con qualche altro elemento spaziale analogamente fornito di un significato visivo, anche in questo caso avremmo potuto trovare nelle riserve dell'esperienza umana una valida conferma della sua forza di persuasione. Soltanto, ne sarebbe risultato diverso lo sviluppo storico. Così, per esempio, dalla forma cubica, la nostra ricerca ci avrebbe portato alla tomba di Ciro, e dal carattere concluso del cerchio, forse, avremmo affrontato la metafisica sistematica della filosofia cinese e della scolastica medievale. In via di principio tali discorsi non divergerebbero in nulla. Giungerebbero alle stesse conclusioni. Forse il cammino risulterebbe meno sinuoso, ondulato e emozionante, ma questo solo perché gli altri casi fornirebbero immagini meno significative della nostra, che restituisce gli elementi più profondi dei principali fenomeni naturali.
Comunque sa, le conclusioni circa l'« immaginità » della linea o della messinscena e circa la legalità della costruzione — tanto dello spostamento nello spazio, quanto della distribuzione dell'azione — sono indubbie. I loro fondamenti genetici, psicologici e logici, sono altrettanto chiari. Si tratta di uno dei momenti più importanti di tutto il nostro corso.
A questo punto bisogna distinguere nettamente la nozione di *« immaginità » spaziale*, da noi assimilata e tenuta sempre presente, dal *simbolismo* figurativo *nello spazio.* E' un errore che di solito si compie quando, per la prima volta, ci si rende conto della propria responsabilità nei confronti del potenziale semantico dello spazio cui si cerca di dare forma.
Una tale « deviazione » dal concetto di « immaginità » la si ritrova in numerosi lavori di composizione elaborati da studenti alle prime armi.
L'« immaginità » ci sembra la soluzione più corretta del principio dell'unità di forma e contenuto.
Ogni violazione di questo principio provoca il loro distacco e la relativa inevitabile incompletezza dell'opera, oppure, quando dall'unità di contenuto e forma si passa alla loro... identificazione, produce un effetto comico.
Il completo distacco tra forma e contenuto, poi, e il funzionamento convenzionale (convenuto) dell'uno al posto dell'altro diventa simbolo.
In pratica la differenza risulta molto sottile e instabile: l'immagine e il simbolo sono inclini a trasformarsi l'uno nell'altro, e con l'andar del tempo, in condizioni specifiche, l'immagine è capace di fossilizzarsi nell'immobilità del simbolo, e il simbolo di lasciarsi integrare in un processo dinamico per tornare alla « immaginità ».
Nel campo del cinema, tende alla forma simbolica del materiale l'opera di Dovženko (*Zvenigora, Arsenale)*, tendono all'« immaginità » i mie film (i leoni di *La corazzata Potëmkin, Il veccho e il nuovo*). Ciò non significa che elementi

[7] V. I. Lenin. *Sulla questione della dialettica*, « Quaderni filosofici », Mosca, Partizdat, 1933, p. 328.

dell'una e dell'altra non siano sporadicamente presenti o assenti dal nostro lavoro. Tuttavia la preminenza del sistema simbolico in Dovženko, si può osservare già nel fatto che, più di chiunque altro, egli si serve dell'immobilità e della stampa di un pezzo di montaggio da una sola « cellula ».

Citiamo un esempio di soluzione primitivamente simbolica, tipica del periodo della prima appropriazione del metodo.

Il compito è di comporre la sequenza di un interrogatorio nell'ufficio di polizia di un certo paese capitalistico, partendo da una scena dell'opera di Vs. Višnevskij *In Occidente si combatte.* I personaggi sono il giudice istruttore Moske e la rivoluzionaria Rachele.

Uno studente suggerisce come composizione essenziale un ambiente attraversato per l'intera lunghezza da uno strano banco a forma di pera. All'interno del banco siede il giudice istruttore, mentre la ragazza si aggira assurdamente intorno a questa specie di diga. Domando allo studente quali sono i motivi che lo hanno spinto a questa soluzione. Mi risponde di aver voluto rappresentare con quel tipo di ambiente... il disegno di un manganello. Per questo ha creato un tavolo dalla forma talmente strana. Inoltre, il disegno della scena ci deve far capire che la rivoluzionaria « mette alle strette », « fa entrare nella bottiglia » il giudice istruttore, che, per questa ragione, è stato collocato al centro, accerchiato dal banco...

Un esempio lampante di soluzione « simbolica » infondata! Proprio come la pianta di un tempio cristiano è rappresentata da una croce, anche alla base di questa soluzione troviamo un ragionamento tipico da simbolismo « dell'al di là ».

E' un caso esemplare di feticcio figurativo: invece di una composizione rispondente alla legge interiore della struttura del conflitto, e capace di contribuire al suo svolgersi, abbiamo la « fissazione » nello spazio della forma esteriore di un certo particolare, anche se tipico.

Nel nostro caso questa arbitraria forma stilizzata contrasta perfino con le condizioni del gioco scenico, suggerito dal contenuto della scena. Lo stesso processo della recitazione, per cui Rachele riesce a « cacciare Moske nella bottiglia », è inibito dalla sistemazione del giudice istruttore all'interno di questo assurdo tavolo, fin dall'inizio dell'azione. Quanto al tavolo-banco, esso con la sua forma e la sua posizione ostacola al massimo la giusta soluzione spaziale di quell'elemento essenziale allo sviluppo dell'azione costituito dal passaggio dell'iniziativa da un personaggio all'altro, dall'appropriarsi dell'azione e, di conseguenza, dello spazio da parte di chi si era presentato come la vittima predestinata. L'organizzazione spaziale doveva seguire la linea della sistemazione più comoda e funzionale dell'ambiente, per utilizzarlo correttamente.

La soluzione proposta dal Teatro della Rivoluzione (stagione 1932-33), grazie agli sforzi di attori di gran talento come M. Štrauch e J. Glizer, pur non essendo particolarmente brillante, era sostanzialmente giusta. Si fondava sul fatto che il giudice istruttore e l'interrogata alla fine dell'interrogatorio si scambiavano di posto.

La maniera della stilizzazione figurativo-oggettuale è rappresentata da tutto un genere teatrale. Si tratta comunemente di un teatro dedicato alle piccole *pièces* senza idee e senza pretese. Canzoncine d'ogni spcie, melodeclamazioni, dialoghi stilizzati di « pastorelli e pastorelle di maiolica » o di balocchi animati. Qui le soluzioni sono del tipo « orologi viventi », o « gobelins che cominciano a muoversi », oppure la scena si svolge all'interno di una teiera grande quanto il palcoscenico, una gigantesca teiera pitturata di Kuzneck... Era questo il sistema di rappresentazione prediletto dei nostri teatri prerivoluzionari delle miniautre, e resta l'immancabile procedimento stilistico dei teatri di rivista di tutto il mondo. A soluzioni simili si accompagnano sempre numeri completamente privi di contenuto: talvolta si tratta di veri e propri mucchi di madornali ornamenti di toilettes, per una conzoncina sui regali, talvolta di un bagno grosso quanto il palcoscenico, in un numero dedicato ai bagni di mare.

In America questo procedimento oltrepassa i limiti stessi della forma scenica. Il più popolare ristorante di Hollywood ha la forma di un gigantesco paiolo marrone (« The Brown Derby »), i caffè hanno la forma di una gigantesca caffettiera, i chioschi di bibite sono enormi aranci.

Certo, queste immagini goffe sono tanto lontane dall'« immaginità » (soluzione spaziale), quanto la rappresentazione stilizzata di un balletto è lontana da uno spostamento ritmico espressivo.

Vediamo ora i tre esempi concreti del nostro comune lavoro di composizione, e cioè il *Soldato*, *Katerina Izmajlova* e *Teresa Raquin*. In ciascuno di questi esempi abbiamo analizzato e illustrato un procedimento di composizione plastico-spaziale. Se ricordiamo il precetto di Hogarth sulla composizione: « ... l'arte di comporre bene non è altro che l'arte di variare bene » (*Analisi del bello*, cap. VIII), possiamo convenire sul fatto che ciascuno di questi tre esempi non era altro, dal punto di vista spaziale, che un processo abbastanza circostanziato di variazioni su un unico tema plastico.

Nel *Soldato* avevamo un esempio di variazioni su un motivo lineare.

Nella *Katerina* la base della variazione era un motivo piano e volumetrico (spazialità bi-tridimensionale).

Nella *Teresa* il gioco delle variazioni spaziali si complicava in un processo di modificazione spaziale in cui il tempo rivestiva un ruolo decisivo. Nella *Teresa*, Cioè, avevamo variazioni spazio-temporali (spazialità tri-quadridimensionale).

Non è ancora tutto. La linea, la superficie, il volume e lo spazio non venivano usati in funzione di un gioco gratuito di elementi plastici, ma realizzavano di volta in volta, e in concreto, il contenuto tematico dello stesso soggetto, dell'azione e delle sue vicende. Venivano usati, cioè, in funzione semantica.

In nostri tre esempi rappresentano, dunque, tre varianti di un'organizzazione spaziale dell'« immaginità ».

Il *Soldato* è un esempio di « immaginità lineare di un passaggio specifico.

La *Katerina* un esempio di « immaginità » volumetrico-piana di una scena.

La *Teresa* un esempio di « immaginità » spazio-temporale dell'azione nel suo complesso.

In tal modo, il problema dell'« immaginità » dello spazio scenico, come problema plastico e semantico è stato da noi affrontato e risolto multilateralmente.

E' stato illustrato il processo di formazione di ciascuna delle varianti.

Ne è stato chiarito dettagliatamente il processo generativo insieme con quello della concreta messa in forma dei materiali.

Sono state mostrate in maniera circostanziata le modalità di impiego del repertorio di immagini che serve da premessa a questi processi.

Nell'elaborazione della tematica del corso ci siamo così avvicinati, da due direzioni diverse, alla soglia del passaggio organico alla fase e ai motivi successivi della regìa.

Seguendo la linea della costruzione scenica siamo in grado di passare dalla messinscena dello spostamento dell'attore nello spazio alla messinscena della recitazione dell'attore nel « proprio campo ». L'elemento di transizione ci è stato fornito dal trattamento dell'oggetto da parte dell'attore per cui dalla messinscena dell'attore intorno all'oggetto si può organicamente passare alla messinscena dell'oggetto in mano all'attore, e, infine, all'analisi articolata e globale dell'attore stesso.

Da un altro punto di vista abbiamo affrontato il salto dalla messinscena teatrale a quella cinematografica, alla messainquadro di monatggio, cioè, che si presenta come diretto prolungamento delle leggi della prima in una qualità nuova. La superficie piana della piattaforma orizzontale del teatro sembra ruotare fino alla verticalità dello schermo, conservando all'interno dell'inquadratura e nella struttura del montaggio le stesse leggi rigorose di composizione spazio-temporale. A questo punto nasceranno nuovi problemi relativi alla progressiva complicazione dei mezzi e delle possibilità espressive.

Questi due temi costituiranno la seconda e la terza parte del corso, e, a loro volta apriranno in maniera altrettanto organica la problematica della quarta e quinta parte, dedicate all'immagine e alla forma del montaggio.

Detto questo concludiamo per il momento la prima parte, che ci ha messo a disposizione un materiale sufficiente per assimilare l'arte della composizione della messinscena. Rimane soltanto da aggiungere che una vera appropriazione di questo materiale è possibile soltanto con un allenamento incessante dell'immaginazione creativa nel lavoro intorno a soluzioni compositive concrete. Perché, per quanto esauriente possa sembrare la spiegazione di come si fa una determinata cosa, verità immutabile, valida per tutti i tempi, rimane l'esclamazione di Goethe: « Per quanti anni bisogna *fare* per *sapere* minimamente che cosa fare e come farlo! ».

S.M. EJZENSTEJN
IL PROBLEMA DELLA MESSINSCENA

« Mise en jeu » e « Mise en geste »
(Due microstudi dall'*Idiota* di Dostoevskij e dalla sceneggiatura di K. Vinogradskaja) [1].

E' uno degli ultimi lavori di Ejzenštejn, scritto poco più di un mese prima della morte, avvenuta nel febbraio 1948. Si tratta del primo dei quattro capitoli di un lungo studio che Ejzenštejn avrebbe voluto inserire nel libro sulla Regìa.
Gli altri tre capitoli sono dedicati, rispettivamente, a un'analisi del Père Goriot *di Balzac, all'*Evgenij Onegin, *di Puškin, e al problema del colore.*
Il saggio è pubblicato nelle Opere scelte, *tomo IV, pp. 717-738.*

A suo tempo Freud suscitò grande scalpore dimostrando che il lapsus e la *Fehlhandlung* sono, in realtà, autentiche intenzioni che squarciano il *Deckandlung* in cui, in determinate circostanze esterne, si trovano celati, coperti, rimossi.
Konstantin Sergeevič [2], analogamente, parlava di un « sottotesto », di un fluire profondo del discorso, parallelo a quello superficialmente convenzionale del dialogo: l'autentica linea del contenuto sotto il velo di un'apparenza eterogenea.
Hemingway, poi, si spinse fino alla messa a nudo di questi dialoghi del « non detto fino in fondo » che erano già stati usati alla perfezione da Čechov.
Konstantin Sergeevič non ci presenta il fenomeno nei termini freudiani della rimozione, ma si tratta, sostanzialmente, della stessa cosa.
D'altra parte, Konstantin Sergeevič non si preoccupa dell'« erompere » in superficie da parte di questi motivi rimossi.
Il compito più importante è affidato proprio al « sottotesto » che traspare attraverso le forme fenomeniche del testo rappresentato.
Nella pratica del Teatro d'Arte, il « sottotesto » si limita a determinare gli elementi fondamentali della recitazione.
In una certa misura determina anche « ciò che si deve mettere in scena », ma solo nei limiti di « ciò che va recitato ».
Il fatto che questo stesso fenomeno debba incidere non solo sul piano psicologico — e quindi sulle azioni dell'attore — ma anche sull'intera organizzazione plastico-spaziale e sonora sia della recitazione sia di tutti gli elementi dello spettacolo nel suo insieme, passa completamente inosservato.
Nella vita, in generale, avviene proprio così nel campo del comportamento: il momento più difficile sopraggiunge quando l'azione immediata deve trovarsi una motivazione, una giustificazione.
Ciò appare evidente in condizioni di esperimento da laboratorio.
E' semplice ipnotismo.
All'individuo ipnotizzato si ordina di compiere una determinata azione, in un'ora precisa, dopo il suo risveglio.

1 Katerina Nikolaevna Vinogradskaja (n. 1905): tra le sue sceneggiature più note, *Frammento di un impero* (1929), e *Un membro del governo* (1939). Dalla sceneggiatura in questione (*Un eroe del lavoro socialista*) fu tratto, in seguito, il film *Il cammino della gloria* (1948), di B. Bunev, O. Rybakov.

2 Si tratta, naturalmente, di Stanislavskij.

E dopo il risveglio, l'individuo compie l'azione, proprio nell'ora indicata.
Ricordo un esperimento compiuto a Minsk.
Addormentarono una ragazza e le ordinarono di aprire un finestrino dopo diciassette minuti dal risveglio.
Si svegliò e aprì il finestrino.
Non c'è nessun « misticismo » in tutto ciò.
Una semplice caratteristica del processo di ipnosi. Con le azioni ipnotiche si condizionano quegli strati di coscienza, quei centri e quelle zone del cervello che regolano (stimolano, frenano, *mobilitano alla reazione* e così via) direttamente i fenomeni di automatismo. Cioè tutto quel che si oppone all'esecuzione automatica e incondizionata di « ordini » ricevuti dall'esterno.
Il *drilling* militare si fonda sulla neutralizzazione di ogni elemento razionale e mediatore fra l'ordine e la sua esecuzione.
Il processo dev'essere talmente automatizzato da risultare più potente ed efficace di qualsiasi influenza esterna che, in condizioni di normalità, suggerirebbe un comportamento del tutto diverso (l'ordine dev'essere efficace *nonostante* l'istinto di autoconservazione, in un attacco che, per esempio, ti manda ad affrontare la « grandine delle pallottole » o a « scagliarti contro le baionette »).
In condizioni di intossicazione psichica (che pure produce automatismo anche a livello fisico, in seguito ad... *auto*suggestione) o di semplice intossicazione fisica, che frena i centri analitici e razionalizzatori, l'intervento della coscenza è ridotto al massimo.
In parole povere, nel caso dell'ipnosi rimane paralizzato il principio razionalizzatore-*volitivo*.
Si ottiene un'« obbedienza assoluta ».
Né misteriosa appare l'« esattezza temporale », questa qualità compressa da funzioni più elevate, ma facilmente educabile fino alla massima precisione (come nel caso dell'occhio che, dopo un certo allenamento, diviene perfetto quanto un complicato apparecchio di misurazione, qui abbiamo un « senso assoluto del tempo »).
Si ritiene che il « computo del tempo » non sia una funzione del sistema nervoso superiore o delle sue succursali più prossime, ma degli strati inferiori... dei tessuti.
L'aspetto più interessante di tutto questo processo sta nel *lavoro in base a una motivazione* che il paziente compie al momento dell'esecuzione dell'ordine, soprattutto se quest'ultimo (come avviene di solito!) è in contrasto con la situazione ambientale oggettiva.
La nostra ragazza non si limitò semplicemente ad aprire il finestrino, ma alcuni minuti prima cominciò a manifestare una forte inquietudine.
Poi « sbottò »: « c'è poca aria qui dentro » (e questo in pieno contrasto con la realtà!), dopodiché si affrettò ad eseguire l'ordine.
In caso di ordini più « assurdi » il *processo della motivazione* è ancora più assurdo e quindi più lampante.
Lo stesso vale per la vita: qui il processo è un po' più complicato e la gamma del lavoro svolto dal « sottotesto », la sua scelta delle motivazioni, può passare dalla completa consapevolezza fino alla cosciente e calcolata contraffazione del motivo autentico attraverso la simulazione e l'ostentazione di motivi falsi.
Un uomo che vuole vedersi offrire del cibo, porta il discorso « come per caso » sul mangiare.
E un uomo che, per esempio, soffre di distrofia per fame, « senza volerlo », durante una conversazione, continua a tornare sull'argomento del cibo.
Altrettanto vale per il comportamento.
Gli occhi di un affamato sono continuamente attratti dal cibo.
Mettete un uomo davanti ad uno specchio e vedrete con quanta insistenza il suo sguardo tornerà a contemplare la propria immagine (qualunque cosa stia facendo nel frattempo).
Ora, qualsiasi motivo si realizza, di solito, in un'azione immediata (più oltre vedremo come dell'azione possa rimanere, *pars pro toto*, solo la linea dell'azione,

il suo « schema », e allora avremo a che fare con la... linea della messinscena!).
Un giovane si è sposato in Municipio con una ragazza e la porta per la prima volta nella sua stanza.
Chiusa dietro di sé la porta, le spiega che questa è fornita di una speciale serratura « francese ».
« Una volta chiusa, non l'apri più ».
Si tratta di una « mera informazione », e non ci sarebbe niente da recitare se non trovassimo la chiave psicologica di questa... serratura.
E' una « chiave » duplice.
Consiste, in primo luogo, nel carattere del giovane,
In secondo luogo, nelle vicende del dramma.
Il giovane (faccio riferimento alla sceneggiatura della Vinogradskaja) si chiama Makogon ed è un egoista, attaccato alla proprietà privata.
Ben presto, a causa dell'incompatibilità di carattere, la ragazza (protagonista della sceneggiatura) lo abbandonerà.
Al carattere del giovane si addice perfettamente la psicologia della « clausura » destinata alla ragazza che ha sposato.
Questa « clausura » affiora già durante la loro prima conversazione: la serratura. (In Makogon c'è, in qualche modo, la psicologia della proprietà sotto forma di « harem »).
Ma questo motivo diretto — chiudere a chiave la proprietà acquisita (con la firma in Municipio) — maschera la propria sgradevolezza trasformandosi in un discorso sulle peculiarità di una serratura sconosciuta alla ragazza appena arrivata dal villaggio.
(L'esistenza di questa serratura di sicurezza è un elemento tipico del carattere di Makogon).
Una messinscena efficace — a differenza della prassi normale in cui tutto si riduce, di solito, a diminuire ed eliminare gli elementi di mediazione — porterà sulla scena il processo nella sua completezza.
Cosa faremo, dunque?
Ricostruiremo per intero il processo che si svolge in Makogon.
Non reciteremo la battuta bell'e pronta dell'« informazione » sulla serratura, ma realizzeremo per intero il processo che l'ha generata.
Ciò che il Teatro d'arte sa operare solo sul piano della recitazione, sul piano dell'avvicinamento interiore all'opera attraverso un'intonazione corretta, occorre farlo anche sul piano della regìa, cioè ad un livello molto più comprensivo.
Noi diciamo: la reclusione della ragazza nel « terem » (termine che ci è più vicino dell'altro « harem »), fa parte della psicologia di Makogon.
L'atto corrispondente è chiudere (chiudersi con lei) a chiave.
L'azione è: chiudendo la porta, chiudendosi a chiave.
Sono possibili due varianti: chiudere la porta intenzionalmente o farlo automaticamente.
Qual'è la variante giusta?
E in che cosa si distinguono?
Corrispondono a due diverse sfumature del carattere.
La scelta di una delle due soluzioni dipenderà dal carattere che vogliamo attribuire a Makogon.
La prima soluzione è più grossolana. Completamente grossolana.
Primitiva, se volete, e animalmente carnale.
Si leggerà nel modo che segue: « mettere la firma in Municipio e dormire subito insieme ».
La seconda soluzione è migliore.
Lo scatto automatico della serratura.
Chiudersi in casa dev'essere, in generale, tipico di Makogon. Scegliamo quindi la seconda variante.
Abbiamo detto che la frase dedicata alle peculiarità della serratura non è che « colorito mimetico », distrazione dai motivi reali dell'azione.

Ma perché questo « colorito mimetico » compaia, se ne dovrà produrre la necessità. La necessità di nascondere l'autentico motivo. Nasconderlo sotto l'« informazione » apparentemente ingenua sulle peculiarità della serratura.
Dove cercare uno stimolo a questa necessità?
Naturalmente, nella recitazione della ragazza.
Essa è sbalordita dal « lusso » di questa stanza tutta sua, confusa dalla loro prima intimità.
Lo scatto della serratura la fa uscire dal suo sbalordimento.
Com'è naturale, rivolge la sua attenzione alla serratura.
Evidentemente, senza il minimo « sospetto ».
La mancanza di ogni sospetto servirà in modo ancor più efficace a preparare la replica sfumata del giovane, che mira a cancellare non tanto un sospetto reale, quanto il timore che un tale sospetto possa farsi strada nella ragazza.
(Così, un individuo colpevole è sempre convinto che tutti lo stiano spiando).
Di qui una certa fretta nel desiderio di velare la cosa, scaricando l'attenzione sulle peculiarità della serratura.
Di qui un'espressione di autocontrollo e un'esposizione fin troppo didattica delle peculiarità di cui s'è detto.
Tutto ciò, naturalmente, per suggerire alla ragazza di non badare troppo alla spiegazione e di affrettarsi a tornare nello stato di sbalordita contemplazione della stanza.
Per poi sottolineare che il suggerimento non è di carattere « materiale », ma, per così dire, « lirico », il lusso della stanza dovrà essere, se non proprio misero, per lo meno standardizzato, freddo, poco confortevole.
Così, dallo stimolo a proiettare il conflitto interiore in una forma tangibile nasce una situazione scenica, un nucleo scenico che traduce concretamente la natura delle emozioni di determinati caratteri in un determinato ambiente.
Possiamo affermare di aver ottenuto qui una prima traduzione dei motivi in azioni concrete: io la chiamerei una *mise en jeu*, una trasposizione in gioco.
Sarà bene osservare che lo schema di recitazione così ottenuto risulta disponibile per qualsiasi condensazione.
In altre parole, lo schema permetterà di variare i caratteri o di intensificare il trattamento della scena, determinando, di volta in volta, le peculiarità stilistiche di questa o quella soluzione adottata.
Così, per esempio, a un polo possiamo collocare il nostro trattamento: un gioco estremamente dosato che potrà essere ulteriormente calibrato diminuendo il peso della recitazione fino alla quasi totale impercettibilità (basterà, forse, che la ragazza, invece di voltarsi, semplicemente rabbrividisca allo scatto della serratura, o, forse, una cesura appena avvertibile nel movimento di lui che risponde, e così via).
Al polo opposto, invece, troveremo il trattamento che carica la situazione delle tinte esagerate del melodramma.
Immaginiamoci, per un istante, di essere al posto di un giovane comune come Makogon, una specie di intrigante-romantico del tipo di Richard Darlington (dalla *pièce* omonima di Dumas padre), di quel Richard Darlington, che fa precipitare in una gola profonda la fidanzata che gli ostacola il cammino: ecco, la serratura non scatta più casualmente, ma con lo stridore della chiave girata da mani consapevoli. La vittima si volta spaventata, protendendo supplici mani. E la frase sulla serratura risuona sarcastica in bocca all'intrigante dalle labbra sottili, dischiuse in un sogghigno: un individuo che avanza a passi felpati verso la vittima, lasciando scivolare la chiave nel taschino del gilet di raso ricamato.
Aggiungete il fatto che il prete che ha unito i due giovani (naturalmente, in questa variante, siamo in un'epoca in cui di municipi non si era ancora sentito parlare), è un prete falso, così come è falso il certificato di matrimonio, ecc., e sprofonderemo in un tipico melodramma dell'inizio del secolo XIX.
Così l'elemento quantitativo — la pressione esercitata sul disegno dello schema — modifica qualitativamente la stilistica dell'insieme.

Così un dosaggio squilibrato delle azioni può proiettare la scena, nel suo insieme, oltre i limiti del trattamento realistico, inserendola nelle forme, che non le sono proprie, di una stilistica teatrale di tipo melodrammatico.
L'esempio su riportato ha dimostrato che un carattere e il conflitto che gli è caratteristico possono evidenziarsi traducendosi negli elementi di una situazione scenica concreta: in un nuovo nucleo della sceneggiatura che può nascere, come nel nostro caso, dalla necessità di incarnare in un'azione la segretezza interiore dei conflitti che si svolgono nel personaggio.
In quest'esempio ci siamo intenzionalmente fermati ad uno dei livelli più generali: la situazione della sceneggiatura.
E, come abbiamo visto, entro questi limiti, pur nel rispetto del medesimo schema, diventa possibile qualsiasi condensazione e trasformazione dei caratteri, qualsiasi intensificazione della risonanza emotiva della scena, qualsiasi variazione del timbro stilistico: dai più teneri semitoni fino alla chiassosa tavolozza in bianco e nero del melodramma, con i suoi stereotipi del manigoldo simile allo Scarpia della *Tosca* o a qualche personaggio di Eugène Sue o di Krestovskij [3]!
Da questo schema rigoroso ma ancora generalizzato, fino alla scrittura compiuta della soluzione definitiva di una data scena c'è ancora una « distanza enorme »: tuttavia, un passo dopo l'altro, in un processo di continua messa a punto, il metodo non subirà alterazioni.
Gli stessi princìpi metodologici determineranno, a ugual diritto, le modalità della recitazione come il gioco scenico nel suo insieme, come ogni minimo dettaglio dell'esecuzione (spaziale, grafica, figurativa o ritmica).
Chinarsi avanti o indietro, muovere la mano in alto o in basso, un movimento che spezza una frase, o un'esclamazione che irrompe nel mezzo di un gesto, tutto risulterà conneesso, in via subordinata, con il compito della significazione concreta del motivo di base. Anche le proporzioni spaziali delle singole membra del corpo, come il rapporto tra due corpi, come, infine, la correlazione dell'uomo con lo spazio, serviranno come segni del gioco dei motivi che si svolge tra i personaggi e dentro di loro.
Spieghiamoci con l'analisi del gioco delle azioni concrete nel quale immancabilmente si traduce il brano di un romanzo, nel momento della sua riformulazione scenica.
Prendiamo un brano dal romanzo di Dostoevskij *L'idiota* che, grazie al carattere rilevante del protagonista e a quello specifico della scrittura del suo autore, ci aiuterà ad orientarci nella costruzione di una catena di azioni palesemente e correttamente leggibili.
La scena dell'attentato di Rogožin contro il principe Myškin (Dostoevskij, *L'idiota*, parte seconda, finale del capitolo V, pp. 250-254, edizioni Marx, 1899) [4]:
« ... I due occhi di poco prima, *quegli stessi*, si incrociarono con i suoi. Colui che si nascondeva nella nicchia ebbe pure il tempo di fare un passo in fuori. Per un minuto secondo stettero l'uno di fronte all'altro, quasi toccandosi. A un tratto il principe lo afferrò per le spalle e lo voltò verso la scala, in direzione della luce: lo voleva vedere meglio in viso.
Gli occhi di Rogožin lampeggiarono e un sorriso furibondo gli contrasse la faccia. La sua mano destra si sollevò e qualcosa luccicò in essa: il principe non pensò ad arrestarla. Si ricordò poi soltanto che gli pareva di aver gridato:
— Parfen, non ci credo!...
Poi, improvvisamente gli si spalancò davanti come un abisso: una straordinaria luce *interiore* gli illuminò l'anima. Quella sensazione durò, forse, un mezzo secondo; non di meno egli si ricordò, in seguito, con chiara consapevolezza la prima

[3] Vsevolod Vladimirovič Krestovskij (1839-1895), autore del romanzo *Le spelonche di Pietroburgo*, considerato come uno dei primi modelli della letteratura russa « d'avventura ».
[4] Riportiamo qui la traduzione di Alfredo Polledro (Einaudi, Torino 1941 - p. 242 e sgg.).

nota dell'urlo terribile che gli sfuggì dal petto e che nessuna forza al mondo avrebbe potuto trattenere.
... era stato colto da un attacco di epilessia...
... Il principe si ritrasse barcollando e cadde rovescio giù per le scale battendo con violenza la nuca sui gradini... ».
Prendiamo, per elaborarla, una parte dell'episodio: dalle parole « Gli occhi di Rogožin » fino a « Parfen, non ci credo!... » e alla caduta.
Le peculiarità del carattere del principe Myškin dovrebbero essere note a tutti. Tanto più che in questa che è una delle scene culminanti del romanzo, in poche righe ce ne viene presentato una sorta di coagulo.
Un'assoluta impavidità di fronte al pericolo reale nel momento in cui il coltello viene sollevato (non per niente, accanto al « misero » cognome di Myškin figura, invece, l'orgoglioso nome di Lev)[5]. E, ancora, la più totale ignoranza del pericolo, la più totale indifferenza per l'ambiente (le convenzioni della vita quotidiana), perché si è completamente assorbiti dal problema morale.
Un coltello sta per calare sul principe, ma « il principe non pensò ad arrestarlo ». Si attenta alla vita del principe, ma egli non trova altre parole se non quelle dell'incredulità morale di fronte a un simile atto: « Parfen, non ci credo... ».
Il suo terrore non è per il coltello, ma per l'abisso morale che gli si è spalancato davanti, e che rappresenta l'ultima spinta verso l'attacco di epilessia.
In concreto, questo *exposé* del carattere deve essere tradotto in particolari dell'azione e del comportamento che, poggiando sulla descrizione e sul testo di Dostoevskij, ne restituiscano tangibilmente il senso.
Se la prima fase del lavoro, nell'esempio precedente, l'abbiamo definita con il termine di *mise en jeu*, quest'altra fase io mi permetterei di chiamarla *mise en geste*, trasposizione in movimento, costruzione del gesto e della posizione dell'attore.
Qualsiasi distribuzione delle azioni e del comportamento va organizzata in base alla peculiarità, all'unicità di ciò che l'autore ha prodotto.
Senza perdere ciò che il personaggio ha di tipico e di umano in senso lato, occorre comunque individuare quel che ne determina la peculiarità individuale sia dal punto di vista del comportamento sia dal punto di vista dell'atteggiamento dell'autore nei suoi confronti.
Il personaggio, infatti, nasce come un'immagine riassuntiva di elementi reali già interpretati dallo specifico punto di vista dell'autore.
Nel nostro caso, la chiave per una corretta costruzione della scena coincide con l'elemento nodale del carattere del principe Myškin.
Myškin è il cristo sceso tra gli uomini degli anni settanta del diciannovesimo secolo e che ad essi si contrappone con tutta la sua forza interiore.
(Non posso dilungarmi in un'analisi filosofica del romanzo, delle sue radici sociali, o delle radici sociali della poetica di Dostoevskij. La valutazione dei fondamenti reazionari di tale poetica ci condurrebbe troppo lontano. Perciò dovremo accettare gli elementi della situazione così come ci vengono forniti dall'autore. L'analisi sociologica delle opere e la reinterpretazione dei personaggi fanno parte del materiale di un'indagine specifica).
Questa contrapposizione — anzitutto morale — di Myškin agli altri personaggi, percorre tutta la multiformità delle sue azioni nel romanzo.
Ed è ugualmente visibile nei minimi particolari del suo comportamento.
Comportamento che, per essere coerente col pensiero e le idee del protagonista circa la giustizia e l'ordine delle cose, per essere radicalmente opposto alle concezioni *degli altri*, inevitabilmente opposto al « buon senso » *degli altri*, viene considerato assurdo, « idiota ».
Dal punto di vista di Myškin, a trovarsi in pericolo è proprio l'assassino, in procinto di perdere la propria anima.

[5] *Myš*, in russo, vuol dire topo, *Lev*, leone.

Chiunque altro avrebbe afferrato la mano con il coltello.
Ma... « il principe non pensò ad arrestarla... ».
Chiunque si sarebbe preoccupato del pericolo per la propria vita.
Il principe, invece, si spaventa per l'anima di un altro: per l'anima di un assassino che lo minaccia con un coltello.
E il principe, che ama Rogožin, non può accettare *questo* orrore e ricorda solo vagamente che deve aver gridato: « — Parfen, non ci credo!... ». Come volendo, con questa negazione, espellere dalla propria coscienza l'orrore in cui lo ha sprofondato la semplice idea che Rogožin possa voler uccidere l'uomo col quale ha appena stretto un vincolo fraterno, dopo uno scambio di croci.
E' curioso il fatto che nelle azioni del principe Myškin coincidano sia il comportamento del protagonista, sia le caratteristiche della scrittura di Dostoevskij.
Il comportamento del protagonista, che deriva tutto quanto dalla sua concezione del mondo, e che gli impone di agire in contrasto con la logica consueta dell'autodifesa, coincide con la maniera della « scrittura inversa », tipica di Dostoevskij come procedimento letterario per descrivere le azioni e il comportamento dei suoi personaggi, anche quando, come nel nostro caso, forse non ci sarebbe nemmeno bisogno di farlo.
Originato da una profonda necessità interiore dell'autore, una necessità di predicazione, questo metodo di scrittura sembra diventare in certi momenti un procedimento autonomo, una maniera, perfino nel senso deteriore del termine.
Perché altrimenti questa critica astiosa di Turgenev?
« ... Una volta si cominciò a parlare di Dostoevskij. Come è noto, Turgenev non lo amava. A quanto ricordo, diceva di lui: "Sapete che cos'è un luogo comune alla rovescia? Quando un uomo è innamorato, gli batte forte il cuore, quando si arrabbia, diventa rosso e così via. Sono luoghi comuni. Invece in Dostoevskij avviene tutto alla rovescia. Per esempio, un tale si imbatte in un leone. Che cosa fa? Naturalmente, impallidisce e cerca di scappare o di trovare un nascondiglio. In qualsiasi racconto, per esempio di Jules Verne, sarà proprio così. Dostoevskij invece, dice: l'uomo arrossì e rimase immobile. Ecco un luogo comune alla rovescia. Si tratta di un modo sin troppo facile per essere considerato uno scrittore originale" » (S. Tolstoj, *Turgenev a Jasnaja Poliana* in *Una voce dal passato*, 1919, n. I-4, p. 233).
Per quanto concerne un'analoga peculiarità del proprio modo di gesticolare, Dostoevskij risponde per bocca del principe Myškin in maniera abbastanza precisa:
« ... Io non ho un solo gesto decoroso... Le mie parole sono diverse, non corrispondono ai pensieri... ».
Cioè non c'è un solo gesto che sia decoroso — opportuno — per quel dato ambiente.
E le parole non corrispondono ai pensieri.
In altro punto egli dice con chiarezza ancora maggiore:
« ... Io non ho un gesto... Io ho sempre il gesto contrario... ».
Un gesto squilibrato, un gesto eccessivo, un gesto in cui « il sentimento è fuori misura » (sono ancora parole sue), significa, di nuovo, che non tutto può essere espresso in parole, che un pensiero non perfettamente dominato non si presta ad essere contratto in un'espressione ragionevole.
Comunque sia, nel nostro caso non si tratta di un « luogo comune alla rovescia » utilizzato per rendere più imprevisto e ghiotto, in senso letterario, il contenuto: il comportamento del principe Myškin, « alla rovescia » rispetto alle norme di condotta consuete, qui è determinato sino in fondo dalla natura del suo carattere.
Centro di gravità del trattamento e centro di irradiazione di tutti gli elementi della soluzione scenica dello « scontro » devono essere proprio i motivi che determinano questo ribaltamento nelle azioni del principe Myškin.
Solo così potremo dar forma al carattere irripetibile, peculiare, straordinario di questa scena, che altrimenti resterebbe la scena banale di un qualsiasi attentato fallito, al cui pericolo è felicemente scampato un certo rappresentante di una certa nobiltà in via di estinzione.

Ciò considerato, passiamo alla *mise en geste.*
Innanzitutto elencheremo la successione degli atti compiuti e delle parole pronunciate in una specie di « trattamento » dell'episodio.

1. Gli occhi di Rogožin luccicarono.
2. Un sorriso curioso deformò il suo volto.
3. La mano destra di Rogožin si sollevò.
4. Qualcosa vi luccicava.
5. Il principe non pensò a fermare la mano.
6. Il principe gridò: « Parfen, non ci credo!... ».
7. Il principe emise un urlo terribile.
8. Il principe fu preso da un attacco di epilessia.
9. Il principe cadde supino,battendo la nuca contro il gradino di pietra.

E che cosa faremo poi?
Anzi, da che cosa cominceremo?
Si può seguire l'azione passando da un elemento all'altro.
E' un procedimento « strisciante », capace di condurre l'azione là dove la spingerà la soluzione dei singoli elementi.
Il metodo giusto è un altro.
La soluzione parte dal momento centrale.
Il momento-guida sarà quello in cui si concentrano i valori tematici e semantici dell'episodio.
Questo momento porterà il segno del carattere irripetibile dell'episodio di cui abbiamo detto più sopra.
Nel nostro caso si tratterà del quinto elemento: « il principe non pensava a fermare la mano ».
La soluzione di questo momento essenziale determinerà tutto il resto.
Ciò che precede servirà da preparazione.
Poi il motivo si trasformerà per esplodere nel « Non ci credo!... ».
Da questo anello — il quinto — della catena, partiremo nella nostra composizione della recitazione, nella nostra traduzione in una catena di movimenti, nella nostra *mise en geste.*
Se consideriamo il quinto elemento come una « indicazione », possiamo convincerci, a tutta prima, che il numero di dati concreti che ci fornisce sia sufficiente per una corretta esecuzione scenica.
Ma, ad un'osservazione più attenta, ci accorgiamo non soltanto che questi dati sono insufficienti, ma che esiste una circostanza ancor più « tragica »: non ci viene detto infatti che cosa il principe fa, ma semplicemente che cosa *non* fa: il principe non pensa a fermare la mano.
Sul pano letterario la cosa funziona benissimo, suscita una sfumatura semantica veramente raffinata; ma per trasporla direttamente in azione, gesto o rappresentazione purtroppo manca qualcosa.
Proviamo, per esempio, a raggiungere l'effetto plastico « finestra *non* illuminata », a differenza di quello « finestra buia ».
Uno dei sistemi potrebbe consistere nel mostrare alcune finestre illuminate e poi, d'un tratto, nel mezzo, eccoti la finestra buia: esistono molte probabilità che una finestra così verrebbe letta proprio come « non illuminata ».
In ogni caso, si può supporre che la messa a punto di una significazione « negativa » attraverso una significazione contigua e opposta, sia capace di incarnare con la massima chiarezza l'idea di negazione. Cerchiamo, lungo questa via, gli elementi per esprimere con un'azione positiva, l'idea della negazione di una certa azione diversa.
Abbiamo già supposto che la negazione di un'azione possa esprimersi nella maniera più chiara mediante il compimento di un'azione completamente opposta. Ma come ottenere, nel nostro caso, che sul piano recitativo e spaziale si sottolinei violentemente che quest'azione non è semplicemente *un'altra* (sia pure opposta), ma, precisamente, la *negazione* di quella cui nel racconto si accompagna la particella negativa « non »?

E' probabile che l'azione « negativa » sarà quella che, identica alla prima nel tracciato, nella forma visibile, le sia perfettamente contraria nella sostanza del contenuto.
Se si conviene sulla bontà della soluzione proposta per la « finestra non illuminata », allora, quanto abbiamo appena detto risulterà fondamentalmente verificato.
Il contorno della finestra illuminata e quello della finestra buia sono identici, e quest'identità — nella contrapposizione del contenuto — induce a pensare l'opposizione non tanto nei termini bell'e pronti delle opposte qualità (chiaro - buio), quanto nei termini dinamici del processo di negazione dell'uno da parte dell'altro (illuminato - *non* illuminato).

Tentiamo ora di costruire una soluzione sulla base di questi criteri.
L'indicazione « non pensava ad arrestarla » copre evidentemente un'altra azione che occupa la mente del principe.
Quale può essere?
A rigore di termini, il principe Myškin non ha ancora collegato l'immagine di Rogožin con *quegli stessi occhi*, che lo hanno perseguitato pagina dopo pagina, nella descrizione che precede. A dir meglio, gli occhi di Rogožin sono già « entrati » nel principe, ma egli non sa ancora a chi essi appartengano. Per essere ancora più precisi: il principe sospetta solo confusamente che la persona definita continuamente « un uomo » (« vive... un uomo », « quest'uomo sembrava aspettare qualcosa », « il principe non riuscì a veder chiaramente l'uomo »), la persona rappresentata dall'immagine degli « occhi » persecutori, possa essere proprio Rogožin.

« ... D'un tratto provò la più profonda e irresistibile convinzione di averlo riconosciuto, quell'uomo, quell'uomo era senz'altro Rogožin... ».
Il principe non vuole crederci.

Rifiuta di credere, al punto che, pur essendo ormai convinto, grida. « Non ci credo! ».
E ancora, precedentemente, per convincersi che non si trattava di Rogožin, « ... il principe lo afferrò per le spalle e lo voltò verso la scala in direzione della luce: lo voleva vedere meglio in viso ».

Nel sospetto che si tratti proprio di Rogožin, e rifiutando la certezza che si fa sempre più netta, egli si limita ad affermare che « i due occhi di prima, *proprio quelli* » (come Dostoevskij sottolinea nel testo), sono gli stessi che lo hanno seguito attraverso tutta Pietroburgo, dalle stazioni fino alla casa di Nastasja Filippovna e dalla *Peterburgskaja Storona* fino ai « Vesy »...
A quanto pare, la certezza esclusiva — che, non per niente, precede la risoluzione emotiva (« Ora si risolverà tutto! »), il grido terribile che segna l'inizio dell'attacco di epilessia — si impone solo nel momento in cui il principe, non pensando a fermare la mano armata di coltello, si convince del fatto che l'uomo che gli sta davanti è incontestabilmente Rogožin.
Come avverte Dostoevskij, « la convinzione » che si tratti proprio di Rogožin si impossessa del principe Myškin *prima* che egli possa vederne chiaramente il volto, mentre la certezza che si tratti « incontestabilmente » di lui sopraggiunge solo *dopo* che egli ha potuto riconoscerlo in concreto (quando già gli occhi di Rogožin cominciano a luccicare, un sorriso furioso gli deforma la faccia e la mano destra si solleva).
In tal modo abbiamo definito l'azione del principe (nel momento in cui chiunque altro si sforzerebbe di fermare la mano) come un *esame attento* di Rogožin, un esame durante il quale il principe finalmente lo riconosce e si persuade che è proprio « incontestabilmente Rogožin ».
Finalmente ci risulta chiaro che cosa *faceva* il principe mentre *non fermava* la mano di Rogožin (la *nostra* interpretazione, naturalmente, non pretende all'obbligatorietà: chiunque potrà trattare questo punto in maniera completamente differente, partendo da ciò che gli suggerirà Dostoevskij!).
Il principe faceva due cose: esaminava e riconosceva.

Ora, questi sono già atti concreti, positivi, della cui esecuzione si può già parlare oggettivamente.
Che cosa si può dire della prima azione (o della sua prima fase, coronata dalla seconda, cioè dal riconoscimento)?
Con quale movimento risolverla?
Senza andare troppo per il difficile, l'atto dell'osservare deve essere reso il più semplice, il più ingenuo possibile; deve cioè essere interpretato nella maniera più letterale.
Nel nostro caso questo esame consisterà in un avvicinamento all'oggetto, cioè a Rogožin.
Un simile movimento risulterà pienamente adeguato alla « formula » di Dostoevskij, come, con ingiusto sarcasmo, ma in maniera sostanzialmente esatta sul piano metodologico, la chiamava Turgenev.
Qualcuno solleva un coltello sulla testa di un individuo.
Qualsiasi individuo ragionevole si sforzerebbe di impedire il colpo.
O, nel migliore dei casi, indietreggerebbe.
Il personaggio di Dostoevskij non fa nulla di simile.
Al contrario, si avvicina all'assassino.
E non per opporsi alla sua azione.
Ma per compiere il gesto meno adatto alla circostanza: per esaminare il volto dell'assassino, fissarlo intensamente.
Con un simile punto di partenza, che cosa faremo fare agli occhi, alle mani e ai piedi del principe?
Evidentemente, in un primo tempo, gli occhi si socchiuderanno.
E' naturale, nel guardare fisso. Socchiudere gli occhi è come aprire il diaframma. Com'è noto, quando si compie quest'operazione, l'immagine si fa più netta. Ora, il guardare fisso presuppone appunto una maggior chiarezza dell'impressione visiva.
In secondo luogo, il riconoscimento, che nel nostro caso sarà accompagnato da meraviglia, dovrà essere integrato nella struttura lapidaria della recitazione sotto forma di occhi *spalancati* per lo stupore. (Nel campo semantico connesso col termine di « stupore » è difficile leggere qualcosa che si stringe, si contrae, si socchiude!).
Gli occhi fino a questo momento socchiusi, fissi, costituiscono la posizione di partenza più felice cui far seguire il trapasso violento allo stupore, espresso dagli occhi spalancati. (Questo discorso si traduce già in una serie di elementi espressivi concreti).
Così, invece di arretrare di fronte all'assassino, abbiamo il perfetto opposto: ci si protende con attenzione verso di lui.
E ancora.
Che cosa fanno, anzi che cosa devono fare le mani del principe?
Probabilmente completare il tema dello « sguardo fisso ».
Davanti a un uomo c'è un proiettile pronto a esplodere.
L'uomo, invece di fuggire, gli si avvicina.
Lo guarda fisso.
E' questo il limite estremo del « comportamento alla rovescia »?
E' questa l'« ultima parola »?
Il punto estremo?
Naturalmente, no.
Il limite estremo si raggiunge quando l'uomo... protende la mano verso il proiettile. Lo tocca.
Se invece di « uomo » dicessimo « fanciullo », l'azione intera perderebbe il suo senso immediato di irrazionalità patologica e si trasformerebbe in ingenuità infantile, frutto della spontaneità: frutto, cioè, proprio di quegli aspetti del comportamento che connotano la purezza infantile e l'ingenuità dell'anima del principe. Quindi si tratta di un gesto infantile.
Il gesto di un fanciullo, capace di accarezzare con la manina una lama mortale,

non conoscendone la potenza distruggitrice, capace di toccare sulla testa un serpentello, non sospettando la tossicità del suo morso, di giocare con una belva, senza badare al fatto che questa digrigna i denti.
E quale movimento fra i tanti possibili servirà ad esprimere pienamente questa « ignoranza di quel che fa » in una situazione di pericolo mortale?
Naturalmente, la mano, che nel suo errare (tutta l'attenzione è concentrata negli occhi) « ignorando ciò che fa », si poserà sulla lama, toccandola o, per lo meno, coprendone il luccichìo.
Esaminiamo ora la posizione che abbiamo costruito.
Il principe è ormai vicinissimo a Rogožin.
La mano del principe poggia sul braccio la cui estremità regge il coltello pronto a colpire.
Ma quale sarebbe il tracciato del movimento, se il principe pensasse di fermare la mano armata?
Sarebbe: un salto verso Rogožin (avvicinamento completo), e... la mano del principe sulla mano (o sul coltello) di Rogožin.
In altre parole: sul piano spaziale avremmo il medesimo tracciato.
Mentre, per il contenuto interno del movimento abbiamo due azioni diametralmente opposte.
Resistenza attiva da un lato.
Attento esame, dall'altro.
Il tracciato esteriore denota il movimento prevedibile di un individuo che resiste a un'aggressione, mentre il contenuto interiore denota l'azione più imprevista: il principe osserva, stupito, l'assassino, ignorando completamente le conseguenze immediate di ciò che sta accadendo.
Non è forse proprio la soluzione che andavamo cercando?
E' del tutto evidente che la « coincidenza » si riferisce soltanto al tracciato più generale e alla disposizione reciproca delle due figure, mentre la sostanza del significato è in piena contrapposizione, a cominciare dal contenuto emotivo globale fino al grado della tensione muscolare. Le « finestre illuminate » e le « finestre *non* illuminate ».
Magnifico! — dirà a questo punto il lettore, se è indulgente.
Ma se è anche attento, questo « magnifico » suonerà ironico, perché subito dopo aggiungerà in tono maligno: « E' tutto magnifico, ma perché volete che Rogožin sia mancino?!
La mano protesa, "indagatrice", del principe dovrà poggiare, probabilmente, sulla destra di Rogožin.
Stando al vostro sistema invece, il movimento automatico, non controllato, sarà compiuto proprio dalla destra del principe, dalla mano che agisce attivamente. Da questo automatismo deriverà, ancor più chiaro, un orientamento dell'attenzione verso gli occhi socchiusi.
Ma in questo caso la mano protesa andrà a poggiarsi sulla sinistra di Rogožin, che si trova faccia a faccia con Myškin! ». A questo lettore attento io risponderei: « Siete troppo frettoloso nelle vostre conclusioni. Vi sono profondamente grato per aver rivolto la vostra attenzione sulla necessità (in questa soluzione che sembrate accettare) di far coincidere il coltello di Rogožin con la mano destra del principe. Per il resto siete troppo pigro. Rogožin-mancino non è l'unico modo, e nemmeno un modo corretto di risolvere la situazione! ».
« ? ».
Come abbiamo detto, il nostro compito è di far coincidere il coltello sollevato di Rogožin con la mano destra del principe Myškin. Ma è facilissimo raggiungere l'intento senza dover trasformare Rogožin in un mancino.
In realtà vi sono vari modi di sollevare un coltello e tra le varianti sarà facile trovare quella che ci serve.
Dirò di più: questa variante sarà perfino più congeniale a Rogožin dell'altra, troppo rozza, che gli farebbe semplicemente alzare la mano di fronte a quella sinistra del principe.

Si tratta di portare inizialmente la mano armata all'altezza della spalla sinistra, e di qui vibrare un colpo diagonale da sinistra a destra, con una lieve inclinazione verso il basso e « come un manrovescio ». Sia per direzione che per movimento, questo colpo esprimerebbe insieme con la forza una sorta di autodifesa e, se volete, il proseguimento della clandestinità, un tema caro a Rogožin, il quale si mescola nella folla, si nasconde in una nicchia, si mimetizza dietro lo scambio delle croci, ecc.
Un colpo diretto, come « a visiera alzata », lascerebbe scoperto il petto.
Un colpo obliquo, lungo il petto, lo copre.
Rogožin si copre interamente con il braccio.
Per di più, il colpo diagonale è più maligno, più cattivo e celato, un colpo « alla mužik » (fig. I).

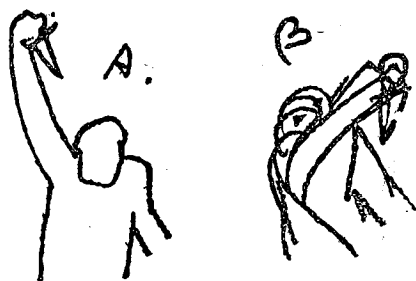



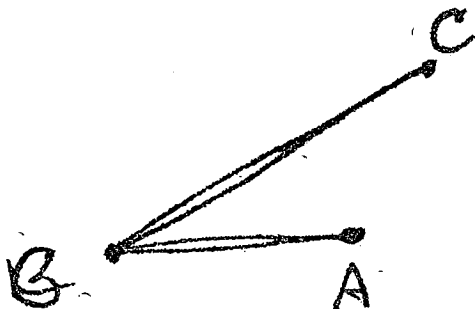
fig. I

L'intera traiettoria del gesto si configurerebbe come nella fig. II.

fig. II

Questa soluzione « andata e ritorno » ha la prerogativa di prolungare il percorso del coltello. Con la frattura (*B*) che spezza in due il movimento (fig. III), una parte essenziale di quest'ultimo (vale a dire *B-C*) si dovrà leggere come il tracciato luccicante della lama; come la traduzione più chiara e fedele, cioè, della frase di Dostoevskij: « qualcosa nella mano luccicò ».

fig. III

La parte inferiore del volto di Rogožin, coperta dalla mano, è del tutto coerente.

A lavorare, infatti sono sempre gli occhi. Per un istante « un sorriso furibondo gli contrasse la faccia ».
Ma fu subito coperto dal gomito.
E di nuovo tutto il rancore di Rogožin si concentra negli occhi.
e Rogožin stesso è una belva in agguato, come in un covo, dietro la barriera del proprio gomito.
Sulla mano, pronta a colpire, si posano lievemente divaricate, impotenti nel loro stupore, le dita sottili del principe, bloccando al volo, con la loro levità immateriale, e annullando il colpo che sta per essere vibrato con forza terribile (fig. IV).

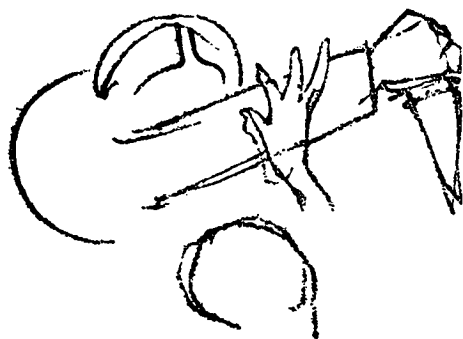



fig. IV

Questo è ciò che la coerenza esige, se non sbagliamo. Dopo il pesante sollevamento del coltello, dalla cintola della figura tarchiata fino alla spalla, ecco la mano del principe quasi levarsi in volo e posarvisi con un lieve gesto di meraviglia. Poi, un movimento del volto del principe verso il volto di Rogožin. L'intera figura di Rogožin sembra raccogliersi dietro il gomito. Il principe aguzza lo sguardo. Riconosce Rogožin.
Come rendere il più chiaramente possibile la sensazione del riconoscimento?
Certo, nella maniera in cui « avviene nelle vita ».
E come avviene nella vita?
Con un'esclamazione.
E quale esclamazione ci permetterà di capire che il principe ha riconosciuto l'aggressore?
L'esclamazione del nome.
E il nome — Parfen — si trova proprio lì, accanto.
Ed è chiaro che nella frase « Parfen, non ci credo! » l'accento sarà posto sul nome: Parfen.
Qualsiasi attore ve ne sarà profondamente grato, perché in un'unica esclamazione senza spezzare la frase, « Parfen, non ci credo! » non è davvero pronunciabile.
Non solo a causa del bisticcio fonetico: « n-n » (Parfe*n*,*non*) ma anche perché non si possono pronunciare in un'esclamazione senza cesura queste quattro parole in modo comprensibile.
Sul « Parfen » si dilatano ancor più gli occhi colmi di stupore.
E vi si intravede l'orrore.
Orrore non per sé, ma per Parfen.
Il tema « non ci credo » sopraggiunge per qualcosa di troppo orribile per essere creduta.
L'orrore cresce sino al limite in cui il grido « Vade retro! », si fonde con il « non ci credo! ».
E il « non ci credo », va letto come un « non voglio crederci », « non voglio ammetterlo », voglio « liberarmi dall'incubo ».
L'orrore è giunto al culmine.
Lo si esprime con la dilatazione delle pupille, i capelli che si rizzano, le dita divaricate, le braccia che scattano, divergenti.
Qui è il caso di ricordare di sfuggita il consueto carattere ambivalente delle espressioni: l'orrore, come qualsiasi esperienza emotiva, si realizza in due aspetti opposti; nascondersi, nascondere la testa (lo struzzo), contrarsi (farsi piccolo), sprofondare; e, ugualmente, con gli occhi che escono dalle orbite, i capelli che si muovono fino a rizzarsi, la bocca che si apre, le braccia che si spalancano.
Sul piano spaziale, il principe si allontana da Rogožin come da un oggetto d'orrore; il culmine dell'orrore coincide con le braccia divergenti del principe.

Adesso che l'orrore ha raggiunto il suo apice, a cerchi concentrici, si spezzerà nello zig zag della mano: « Non ci credo! ».
Zig zag? Chi ha detto zig zag? Perché zig zag?
Questo zig zag (fig. V) non è che il gesto negativo del capo proiettato sulla mano destra.
La negazione fatta col capo un tempo era l'atto con cui ci si libera da ciò che le labbra hanno erroneamente introdotto in bocca, e che ha un sapore repellente. (Ciò che è penetrato più a fondo si respinge con la fase seguente: lo sputo, l'espulsione dalla bocca).
Per la mano si tratta di un altro gesto: quello del cancellare, cancellare l'immagine terrificante che si ha davanti, cancellarla non con due vigorosi tratti verticale e trasversale, ma con un breve movimento timoroso da destra a sinistra, come, quando si è presi dal panico, ci si fa il segno della croce con un rapido movimento, mormorando « vade retro, vade retro, sparisci! ».

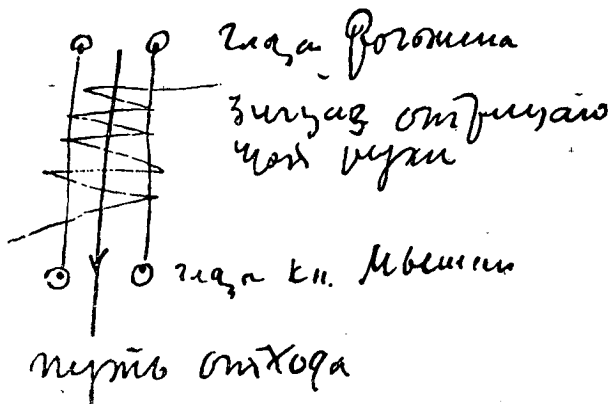



fig. V

La testa continua a recitare il motivo dell'immobilità terrorizzata: il volto, pietrificato come l'immagine di Medusa [7], si allontana, con un crescendo di orrore negli occhi fissi, da quello di Rogožin.
Il filo d'acciaio che collega le pupille di Rogožin a quelle di Myškin attraversa l'inutile zig-zag descritto dalla mano; i piedi spostano indietro il corpo impietrito... (fig. V) [8].
Lo zig-zag si fa sempre più nervoso. Il suo disegno è come il balbettamento di un « non » che l'orrore impedisce di pronunciare, il principio faticoso di una completa negazione del terribile « incubo », risolto, infine con l'esclamazione « non ci credo! ».
Ma ecco che è esploso il « non ci credo! » stesso.
Ora torniamo un po' indietro.
Là dove ci è sembrato di vedere graficamente disperdersi in cerchi concentrici il senso d'orrore, dall'autentico cerchietto della pupilla sempre più dilatata, dalle palpebre sempre più sollevate, da cui la sfera dell'occhio sembra spingersi fuori, verso la mascella che scende, i capelli che si rizzano, le braccia che si aprono (come si vede, l'immagine plastica dell'orrore che si estende in « cerchi » non è poi così arbitraria o imprevista come poteva sembrare).
I piedi si sono radicati al suolo.

[7] Il lapsus è di Ejzenštejn.

[8] Nel disegno si legge, a partire dall'alto occhi di Rogožin; zig zag di rifiuto descritto dalla mano; occhi del principe Myškin; direzione dell'indietreggiamento.

E quando parliamo di un « allontanamento » da Rogožin, intendiamo un « distacco » del tronco voluto con tutte le forze, un « distacco » che sembra produrre in ogni elemento della parte superiore del tronco l'impulso a disperdersi in tutte le direzioni.
Ma ecco che il sistema dei cerchi si trasforma nel convulso zig-zag del movimento di negazione.
Contemporaneamente i piedi trascinano lontano dall'oggetto dell'orrore il corpo rigido come una pertica.
Questa brusca rottura dell'intero sistema di costruzione espressiva per passare a un sistema diverso non può verificarsi senza un nuovo impulso.
L'inerzia progressiva di un sistema di movimenti non può trasformarsi senza un nuovo impulso. D'altra parte, lo stato di irresponsabile torpore in cui si trova il principe non ci permette di far derivare l'impulso dallo scatenarsi, in lui, di conflitti interiori tali da motivare una radicale modifica del sistema formale della rappresentazione.
Qui occorre un impulso proveniente dall'esterno.
Forse, una convulsione puramente fisica, che con i suoi zig-zag fisiologici possa aprire la strada allo zig-zag, diversamente consapevole, della mano.
Esiste, a tal fine, nella distribuzione degli oggetti, o nelle precedenti fasi del comportamento, un fondamento capace di motivare questa convulsione-scintilla, che, catturata dall'energia del sentimento ansioso di esplodere, si scarica nel gesto negativo, a zig-zag, della mano destra?
Esiste!
Certo, esiste.
E può individuarsi (come è giusto) nella interazione dei dettagli e degli oggetti già esaminati, in una nuova articolazione del loro rapporto, senza dover ricorrere all'intervento di elementi, motivi o particolari estranei.
La pupilla sempre più dilatata, le dita divaricate, si sono disposte come una serie di cerchi concentrici che si disperdono sotto la spinta di un orrore sempre crescente.
In tal senso la mano e le dita toccano, con il loro movimento, l'apice di questa fase.
Lasciamo che la mano si muova (al seguito dell'intera serie già utilizzata: la pupilla, la sfera dell'occhio, le palpebre, le sopracciglia, le arcate sopracciglíari, i capelli, la mascella e così via).
Nel suo movimento, con le estremità delle dita divaricate, la mano sfiora... la lama del coltello. (Cfr. fig. VI).

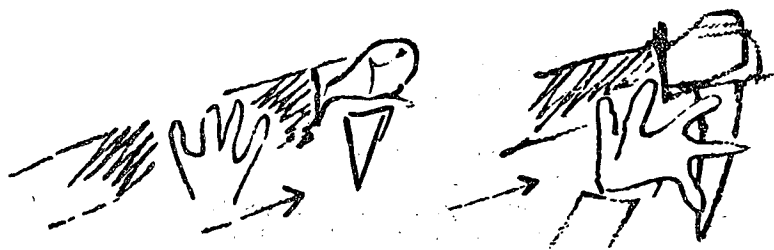



fig. VI

Un taglio? La lama affilata?
No! Soltanto freddo.
Stiamo cercando un pretesto per la convulsione!
Che cosa c'è di più naturale?
La sensazione del metallo freddo contro la mano.
Uno shoc istantaneo.
Fine di una fase.

E subito un *vorschlag* spazio-ritmico per l'intero schema di movimento della seconda fase.
Dopo il tema degli occhi, il secondo tema del lungo e allucinante vagare per Pietroburgo: il tema del coltello.
E perché questa soluzione armonizza così bene con il contesto precedente?
Se il primo tema — gli occhi di Rogožin — entrava nella recitazione di Myškin attraverso la vista, questo secondo tema — il coltello di Rogožin — entra nella recitazione attraverso il tatto: un brivido, una convulsione!
Allo stesso modo avevamo costruito anche il frammento « sguardo fisso-riconoscimento »: la sua prima parte consisteva nel gioco del *movimento* degli occhi indagatori, la seconda si realizzava ad un livello espressivo eterogeneo, l'*esclamazione* del riconoscimento (« Parfen »).
Così la catena della recitazione si salda in una serie di anelli coerentemente intrecciati.
Ci eravamo fermati all'istante del « non ci credo! ».
Il passo successivo è l'urlo, l'attacco di epilessìa, la caduta giù per le scale con la nuca contro il gradino.
Ancora una volta ci serve una spinta.
Un impulso dal di fuori.
Per passare dalla frase all'urlo dovrà esserci un'inevitabile interferenza: una interruzione « impura », nella successione articolata della recitazione.
E'... il partner dimenticato.
L'impulso, l'accento dall'esterno, può essere duplice: diretto, forte, immediato; o, all'inverso, qualcosa come un « controaccento ».
Qual'è, qui, la soluzione più appropriata?
La seconda, naturalmente.
Perché?
Perché un accento che introduce un nuovo piano della recitazione, contrapponendoglisi nella forma e nel carattere, lo fa in maniera più netta, convincente, tangibile.
Che cosa useremo, dunque, per introdurre l'urlo?
Naturalmente, il suo contrario. Il controaccento. Qualcosa di muto.
Un ché di passivo, di opposto all'attività connessa col « suono del terribile urlo ».
Niente di più appropriato che trasferire questa funzione alla *recitazione del partner!*
Infatti, il primo impulso dall'esterno non consisteva forse nell'iniziativa — sia pure inerte — del movimento delle dita del principe sul freddo della lama?
Sarà altrettanto naturale dare nuovo impulso al comportamento del principe con un atto di Rogožin, sia pure altrettanto passivo e consapevole solo ora — *post factum* — nella sua stessa passività, della reazione che non poteva comprendere nel momento culminante dell'aggressione.
La mano sollevata di Rogožin si abbassa lentamente.
Facendo eco al comportamento imprevedibile del principe.
E qui, di nuovo, « contrariamente ad ogni buon senso », non sul momento del pericolo, non sull'alzarsi del coltello mortale, ma sul coltello che si abbassa, impotente ed assurdo, stretto da una mano che non ha più volontà di colpire, avviene l'esplosione, « diretta » quanto al suo rapporto con il coltello ma « inversa » quanto al suo rapporto con la reale funzione del coltello in quel dato momento.
Prima di questo istante, il principe Myškin vedeva il coltello solo nello sguardo di Rogožin, nel fondo della sua anima, nel suo sorriso selvaggio, nel luccichìo degli occhi. Non per niente, in due frasi contigue leggiamo: « gli occhi di Rogožin, luccicarono » e « qualcosa luccicò » nella mano. Per il principe questo « qualcosa » non è ancora il coltello, per il principe il coltello si confonde con il luccichìo degli occhi di Rogožin, con la decisione di uccidere.
Non il coltello. Non un fatto. Non un atto..
Il peccato è nell'intenzione, prima ancora che nell'atto concreto.
E solo sul finire della scena il principe ha la rivelazione improvvisa che il peccato si sta compiendo, che non è solo intenzione, ma anche premeditazione, come testimonia il ferro gelido dell'arma mortale.

Il coltello che cala lentamente è la tremenda risposta al « non ci credo! » di Myškin. « Ti sbagli: è la verità! ».
Ma qui il principe non regge più.
A questo movimento muto, impotente, di un Rogožin smarrito, fa seguito il terribile urlo — l'attacco di epilessia — la caduta dalle scale.
Come introduzione alla caduta, qui è necessario, dal punto di vista compositivo, e, a maggior ragione, dal punto di vista semantico, un rattrappirsi del principe di fronte al coltello.
Un raggomitolarsi con tutto il corpo.
Un raggomitolarsi isterico.
E il terribile urlo che erompe dal petto dell'uomo raggomitolato sembra tagliare l'aria trascinandosi dietro tutto il peso del corpo, strappandolo alle leggi dell'equilibrio, fino a scagliarlo supino, nuca in avanti, lungo la scala verso il basso...
Se ora riduciamo a « scenario » tutte le fasi dell'azione individuate nella traduzione del nostro brano, avremo quanto segue [9].

. . . .

Nel tirare le somme della nostra analisi, possiamo dire di aver cercato di tradurre il contenuto interiore dei sentimenti e dei pensieri del protagonista non soltanto nelle azioni che li esprimono, ma anche nei singoli elementi della forma di queste azioni e nello stesso movimento (definito più d'una volta come direzione del movimento rispetto ad un altro) fino alla completa esecuzione di questo contenuto interiore.
Anche qui abbiamo seguito i procedimenti e il metodo di Dostoevskij.
In lui — nella sua operazione creativa — l'atto non è solo un'azione imposta dalle circostanze.
L'atto e la forma del suo compimento, oltre al valore « normale », immediatamente espositivo, mettono in funzione un secondo livello — un « sottotesto », se si vuole — che ne realizza il significato autentico. Quest'ultimo traspare con chiarezza solo nello specifico *disegno plastico* dell'azione « normale », che si caratterizza come l'unico disegno possibile in rapporto all'espressione di un determinato contenuto di pensiero.
La motivazione « normale » del fatto che Rogožin e Myškin si avvicinino alla casa del primo per il loro ultimo incontro con Nastas'ja Filippovna (già uccisa) camminando su marciapiedi diversi, comunica, evidentemente, il desiderio di garantirsi da possibili sospetti.
(Ricordiamo tutte le altre precauzioni prese da Rogožin anche nei confronti del portinaio, per esempio, o della Pafnut'evna).
Ma il « contenuto » autentico (« sottotesto ») di questa straordinaria messinscena è la rappresentazione, che ci viene offerta, dei rapporti interiori di Rogožin e Myškin nell'approssimarsi al loro ultimo colloquio, alla loro rappacificazione davanti al corpo dell'uccisa.
Preferisco riportare qui un'altra analisi di quest'episodio, per evitare qualsiasi forzatura o adattamento della caratterizzazione data al problema.
Rogožin passa a prendere Myškyn in albergo.
Dopo un breve: « Lev Nikolaevič, seguimi, fratello, bisogna farlo », essi si avviano verso la casa di Rogožin sulla Gorochovaja.
Riporto la relativa interpretazione, dal libro di A. L. Volynskij [10], *Dostoevskij* (Edizione 1906, p. 97):
« ... D'un tratto Rogožin si fermò, lo guardò, stette un momento a pensare e disse: "Senti, Lev Nikolaevič, qui prosegui da solo fino alla casa, hai capito? Io camminerò dall'altra parte. Però guardarmi, così arriveremo insieme". Si avviano verso la casa dove Nastas'ja Filippovna giace uccisa, camminando su marciapiedi paralleli, divisi

[9] Nel testo originale c'è una lacuna.
[10] Akim L'vovič Volynskij (1863-1926). Critico letterario e storico dell'arte e del balletto, autore di un importante *Leonardo da Vinci* (1900).

dalla strada, ma alla stessa altezza... Rogožin e Myškin erano divisi dalla vita, poiché la vita, in generale, divide gli uomini a causa delle loro passioni individuali. Uniti da qualcosa di superiore e invisibile, erano divenuti rivali involontari a causa di Nastas'ja Filippovna. Ora Nastas'ja Filippovna non c'è più, ma è ancora un segreto, un grande segreto, che è prematuro svelare al mondo, alla strada. Entreranno insieme in questa casa, dove niente li dividerà più, ma di fronte alla folla non devono ancora farsi vedere insieme. Cammineranno su marciapiedi diversi. E così camminarono, guardandosi di tanto in tanto, al colmo dell'eccitazione nervosa. Nelle poche righe di questo episodio batte il polso febbrile dello stesso Dostoevskij. Myškiin e Rogožin avanzano paralleli, voltandosi, avvicinandosi per subito allontanarsi di nuovo... Quella notte tremenda... la trascorrono insieme, in delirio... presi da un purissimo e rinnovato amore reciproco... ».

Non concordiamo affatto con le concezioni generali di Volynskij su Dostoevskij e sulle sue opere, concezioni estranee a noi, alla nostra epoca, e alle nostre idee su Dostoevskij e sulla sua creazione.

Si tratta solo dell'esposizione delle peculiarità costruttive di questa scena, individuate da Volynskij con discreta finezza.

Quanto all'analisi della natura della messinscena in questione, il nostro dissenso con l'autore si fa ancora più netto:

« ... Qui comincia una strana simbolizzazione fantastica, in cui assume uno spicco particolare l'anima integra di Rogožin, questa semplice forza popolare, con l'amore, in essa celato, per le profonde e sagge allegorie... ».

Qui è tutto sbagliato.

Possiamo dire che già sul piano delle azioni non esiste la minima traccia, in Rogožin, di un amore per « le profonde e sagge allegorie », e non esistono nemmeno le « fantasie seminconscie », mediante le quali « alla vigilia della sua rivelazione spirituale » si manifesta « tutta la sua intelligenza e tutta la sua fede ».

La strana messinscena dell'avvicinamento alla casa è, in primo luogo, perfettamente motivata come una normale precauzione.

Dietro, poi, al « secondo livello », definito infelicemente « allegorico » e « simbolizzazione fantastica », c'è il « regista principale » dell'avvenimento, l'autore; quel « regista », cioè, che impone a Rogožin di indicare il procedimento da seguire per avvicinarsi alla casa.

E la forma dello schema particolare in cui l'autore ha costretto lo svolgimento dell'azione, rivela chiaramente i rapporti più profondi e celati fra i protagonisti.

Il movimento si svolge in una direzione.

Seguendo direttrici che non convergono ancora.

Parallele.

Seguendo direzioni che, contrariamente alla logica matematica, ma coerentemente con la logica dei sentimenti umani, per via di avvicinamenti e allontanamenti, occhiate reciproche e passaggi di un personaggio nell'altro e viceversa, sono capaci, in definitiva, di congiungersi, incontrarsi, unirsi.

Non c'è qui né allegoria né simbolo.

Ma il preciso tracciato di direttrici che assumono forma di marciapiedi e ci parlano della linea, pulsante di vita, della reciproca implicazione dei due personaggi.

A questo punto introdurrei una rigorosa distinzione di termini.

Userei i termini « piano della raffigurazione » e « piano dell'immagine ».

Direi che sul *piano della raffigurazione* questo avanzare su due marciapiedi è una misura cautelativa.

Sul *piano dell'immagine*, invece, abbiamo una magnifica descrizione dell'essenza dei rapporti dei due uomini che avanzano verso la soluzione dei loro conflitti, verso il rinascere di un'amicizia davanti al cadavere della donna amata da entrambi.

No ho scelto questo esempio a casaccio, ma a titolo didattico.

Questi due piani — ciascuno nella rigorosa logica del proprio spazio specifico — il piano della raffigurazione e quello dell'immagine, sono i due elementi indispensabili per una messinscena veramente espressiva.

Questa messinscena si costruisce come il sistema degli spostamenti e delle azioni indispensabili per realizzare una determinata fase del soggetto.
Questa stessa messinscena, nella sua struttura di schema plastico, deve saper rivelare la dinamica interiore dell'interdipendenza fra i personaggi (che costituisce il contenuto autentico della scena) anche sul piano spaziale.
Nel primo esempio (Makogon) abbiamo visto come ciò sia possibile attraverso la realizzazione di un *gioco* scenico che corrisponda, nella sua struttura, ai motivi interiori del contenuto.
Nel secondo esempio (l'attentato di Rogožin) abbiamo affidato lo stesso compito al tracciato motorio e spaziale dei movimenti stessi.
L'esempio dei marciapiedi ci dimostra come entrambi i livelli possano compenestrarsi nella messinscena...

SERGEJ { EJZENSTEJN
JUTKEVIC }

L'OTTAVA ARTE

(sull'espressionismo, l'America e, naturalmente, Chaplin)

Scritto nel 1922 e pubblicato nella rivista « Kino », questo articoletto non è entrato nelle Opere scelte.
Vi si possono agevolmente riconoscere l'« eccentrismo » delle prime regie teatrali di Ejzenštejn e una considerazione dello strumento cinematografico da intendere in termini ancora genericamente « spettacolari », in accordo con la polemica contro il naturalismo che sarà approfondita, l'anno successivo, con Il montaggio delle attrazioni.
Si tratta, in sostanza, di un documento senza alcuna pretesa teorica, che può contribuire ad una più dettagliata ricostruzione se non proprio di un determinato contesto culturale, almeno di quella particolare atmosfera « d'avanguardia » che caratterizza un periodo di esperienze decisive per Ejzenštejn.

Un capitolo di storia: « Alla fine della grande guerra si è verificato un fatto incredibile: nel Solenne Parnaso dove graziosamente siedono le sette muse classiche ha fatto irruzione, con la sua andatura rapida e meravigliosamente saltellante, scuotendo la capigliatura ricciuta con la bombetta che vi è appollaiata sopra e agitando l'eterno bastoncino, che finisce regolarmente sul naso di una delle rispettabili muse, un uomo dalle gambe lunghe il quale, eseguito un acrobatico salto, è piombato direttamente sulla poltrona presidenziale. Poi, con una comica smorfia e una tiratina ai neri baffetti che gli ombreggiano il labbro superiore, a fatica — perché evidentemente non è abituato a parlare in presenza di un pubblico così brillante — ha gridato una strana frase, che ha lasciato sbalorditi gli abitanti del Parnaso:

"Vi piace Charlot?" »

Così, inavvertitamente, si è compiuta per gli abitanti della RSFSR la trasformazione del fatiscente « bioscopio » in un'arte poderosa, e il geniale Chaplin ha occupato l'ottavo posto nel Consiglio delle Muse.
Questa è già storia, e poiché non siamo amanti delle ricerche archeologiche, dopo aver portato alla conoscenza dei cittadini questo importantissimo fatto, passiamo ad occuparci del presente. In Francia, il paese oggi più ricco in materia di ricerche teoriche nel campo cinematografico, Claude Blanchard ha sollevato il problema del « sincronomo », ossia del suono nel cinema. Analizzando la questione, egli scrive:
« Si è parlato molto, negli ultimi tempi, del nuovo impiego del sincronismo dei suoni nel cinema. Il problema è di un interesse estremo, anche se è meno nuovo di quanto potrebbe sembrare: chi frequentava le buie sale cinematografiche nel 1905-1906 ricorda certamente le primitive imitazioni sonore che accompagnavano immancabilmente la proiezione dei film (il mormorio del mare, il rombo della locomotiva, il tintinnio delle stoviglie, ecc.).
Per ciò che mi riguarda, ricordo perfettamente uno straordinario film visto al

cinema Dufayelle, dove un ginnasiale fumava un sigaro di dimensioni enormi e scompariva improvvisamente dallo schermo: subito si udivano certi rumori che non lasciavano alcun dubbio sulle precarie condizioni del suo apparato diregente. Queste imitazioni sonore furono ben presto abbandonate a causa della loro imperfezione tecnica. Il tecnico incaricato del suono disponeva di strumenti improvvisati e imperfetti e, di conseguenza, non riusciva a coordinare perfettamente il suono con l'immagine che veniva proiettata sullo schermo, cioè ad ottenere il sincronismo ».
L'illusione non si creava!
In Francia non si era ancora compiuto nessun progresso in questo campo e l'unico caso che Claude Blanchard può citare è quello del film svedese *Il carro fantasma*, la cui proiezione era accompagnata da una riuscita combinazione di strumenti a percussione e sonagli. A Blanchard la novità fece un'impressione immensa, ma per ciò che riguarda il perfezionamento della tecnica del sincronismo non si può certo parlare di un progresso: al tecnico del suono del 1905 si era sostituito il direttore d'orchestra del 1922.
Sul piano dell'invenzione di apparecchiature tecniche molto complesse capaci di coordinare suono, musica e immagine, negli ultimi tempi una serie di esperimenti di estremo interesse sono stati compiuti da Charles Delacommune, inventore dei nuovi apparecchi sincronici. Claude Blanchard, dopo aver assistito alla dimostrazione del nuovo sistema, prevede che i futuri sviluppi dell'invenzione porteranno alla creazione di « un'intensa atmosfera drammatica o comica (esulta, Tairov!), naturalmente solo nell'ambito della necessaria stilizzazione musicale ».
E' imbarazzante riscontrare un simile atteggiamento verso il suono in un contemporaneo e compatriota di A. Tannere, nonché critico in un paese dove già da due anni risuona la musica *jazz*. Viene spontaneo chiedersi: possibile che il compito di risolvere in maniera definitiva, nella direzione giusta, questo problema debba ricadere ancora una volta sulla tormentata RSFSR, che si è assunta, secondo le parole di V.E. Mejerchol'd, il ruolo di portavoce delle nuove teorie teatrali (ed ora anche cinematografiche)?
Noi vediamo che il termine « illusione », che ricorre così spesso negli articoli dell'autorevole critico, danneggia gravemente il lavoro concreto del cinema francese. La maggioranza dei film di nuova produzione soffre di questa malattia, da noi già superata. Persino Delluc, eminente teorico del cinema contemporaneo, autore di una splendida monografia su Chaplin e di un libro sulla « fotogenìa », nei suoi film *La femme de nulle part* e *Fièvre* non è riuscito a sottrarsi all'influenza corruttrice del naturalismo. E infine in America, da dove, a quanto sembrava, sarebbero dovuti provenire esempi perfetti del nuovo cinema eccentrico, la tentazione dell'« illusione » non è ancora scomparsa.
La scenografia *trompe-l'oeil*. Gli Americani l'hanno portata « al vertice della perfezione », — scrive il francese Gualtier Boissière in un articolo sul cinema americano. « Il più modesto studio di Los Angeles riproduce senza esitare un intero sobborgo di New York, un duplicato dell'*Avenue de l'Opéra*, un quartiere cinese, la *bidonville* di Rio, una moschea, una pagoda indù, ecc. Quando seguite con il cuore sospeso un agguato che si svolge nei loschi vicoli della periferia di San Francisco, voi forse non sospettate nemmeno che la vicenda avviene fra edifici di cartapesta,

ridotti alla sola facciata. E quando il samurai si trafigge il ventre nel giardinetto giapponese, non indovinereste mai che quel meraviglioso giardino dagli alberelli nani occupa appena dieci metri quadrati, quanti cioè ne abbraccia l'obiettivo della macchina da presa ».

Per noi che ci siamo ormai allontanati dalla scenografia alla Meininger (o all'indigena?) è certamente difficile valutare sino a che punto i Francesi e gli Americani siano schiavi della semplice illustrazione, ma se gli edifici di cui parla Boissière sono eseguiti come la sdolcinata Gerusalemme alla Polënov, la Parigi-giocattolo di Caterina de' Medici, la Babilonia di cartapesta di Baltazar e il Golgota malamente incollato (fotografato da un semplice bozzetto) del celebre film *Intolerance* del regista americano Griffith, non ci congratuleremo di certo con quei critici sottili che hanno accolto con un sorriso sprezzante — affermando che era « impossibile vederlo fino alla fine » — l'unico film russo arrivato in America, *Padre Serghij* [1]. I film di questo genere, proliferati anche in Europa (il *Don Giovanni* di Marcel L'Herbier, *La donna venuta dal nulla* di Louis Delluc, *Il giglio della vita* di Loy Füller e quasi tutti i film svedesi che oggi vanno per la maggiore a Parigi), debbono suscitare il riso, ma non certo perché da un giardino ripreso « alla luce del giorno » qualcuno corre in un albergo ripreso « alla luce della sera » e perché l'illuminazione di una cella non cambia quando si sposta la candela da un angolo all'altro: cause, queste, che hanno indotto gli Americani presenti alla proiezione di *Padre Serghij* a Berlino a non acquistare il film per il circuito di New York.

In contrapposizione a questa tendenza naturalistica del cinema occidentale, è nata in Germania una nuova tendenza, che potremmo definire « convenzionale ». *Il gabinetto del dottor Caligari*, in sei atti, su soggetto di Carl Mayer e Hans Janowitz, per la regìa di Robert Wiene, rappresenta il primo esempio di montaggio espressionistico.

Sul piano del cinema convenzionale va menzionato anche il « cinema d'animazione », difeso con ardore da Hugues Bofa, che ci annuncia gli ultimi successi dei pittori Matrasse e Boucher che hanno introdotto nella tecnica del cinema d'animazione il colore e il principio della sfumatura.

Infine, la terza e più poderosa tendenza del cinema che viene dall'America e che reca in sé nuove possibilità di un autentico « eccentrismo », cioè il film poliziesco, d'avventura e comico, ha messo in luce un'intera serie di straordinari attori, che Léon Moussinac contrappone ai massimi attori del teatro francese: l'intrepido cowboy, « cavaliere senza macchia e senza paura » delle praterie americane Rio Jim, Mary Pickford, il tipo ideale dell'anglosassone protagonista di incredibili film d'avventura, Douglas, lo sportivo ottimista, il giapponese Chajakavi, il grassone Fatty con i pantaloni a scacchi, lo stupido ma divertente Dudul e in testa a tutti, naturalmente, l'impareggiabile Charlie Chaplin!

Follìa collettiva per Chaplin-Charlot! Le riviste si sbizzarriscono « Charlot a spasso, Charlot in bicicletta, Charlot sui pattini a rotelle, Charlot da Millerand, Charlot innamorato, Charlot ubriacone »: così s'intitola un articolo del francese Drèze, che affronta il problema della differenza fra due concezioni del mondo in rapporto a Charlot.

Tutti sanno quanto grande sia l'influenza che il cinema esercita oggi su tutte le altre arti.

Numerosi artisti francesi hanno rispecchiato nella propria opera alcune figure del cinema contemporaneo (F. Léger, Picasso, Georges, Lenan, Oberle). Louis Latanie ha dipinto per il *foyer* di un cinema di Grenelles una serie di bellissimi manifesti che raffigurano Chaplin nei suoi film e Rio Jim.

Cresce così e si perfeziona il « bimbo fortunato » (Ehrenburg) e i registi, i pittori, i poeti e i tecnici di tutto il mondo interessati alla vittoria della nuova arte debbono compiere ogni sforzo affinché la loro amata creatura non finisca tra le zampe premurose dei tutori di una morale bigotta.

[1] Film del 1917, r. Ja. Protazanov.